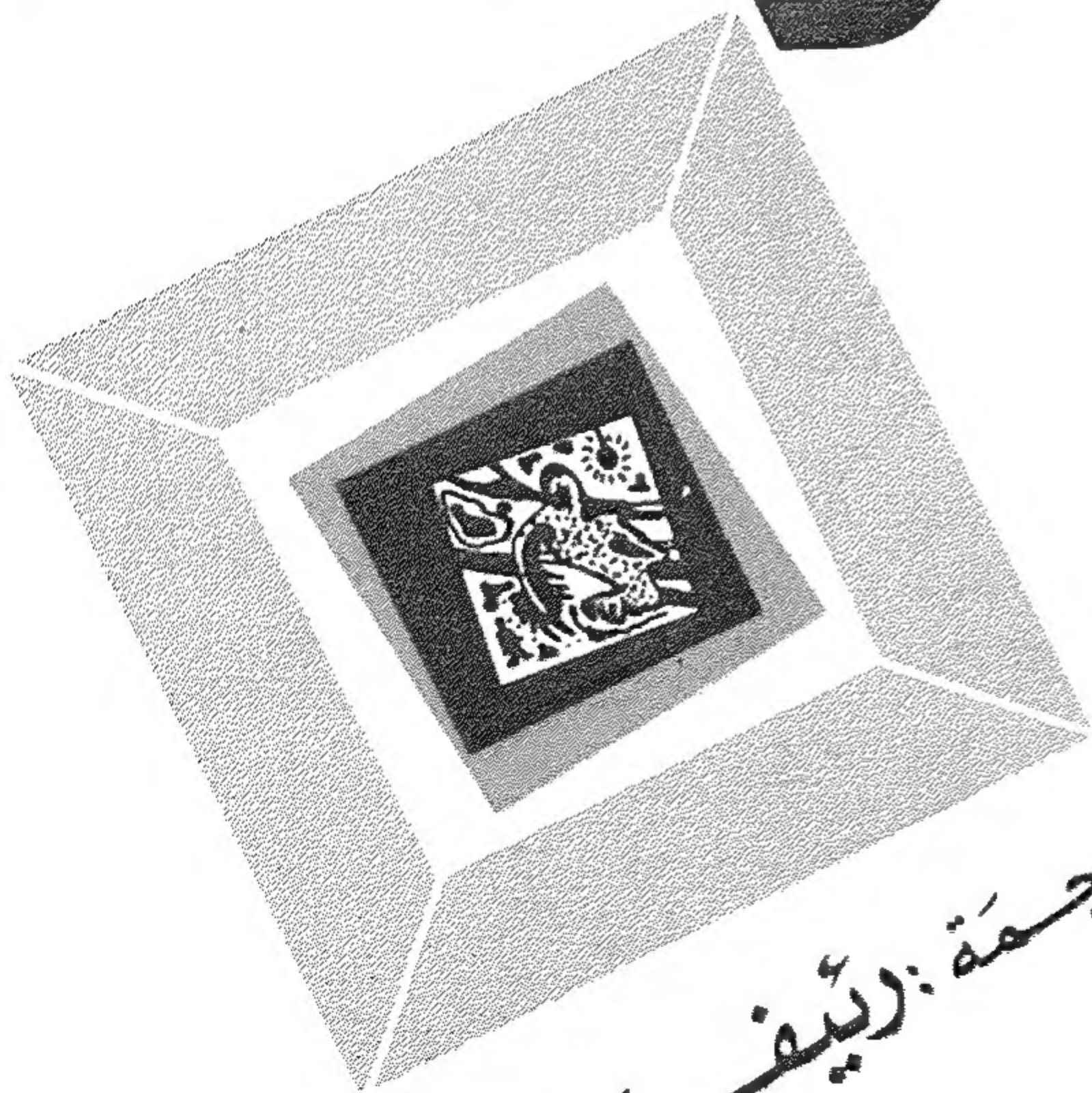


كبير ايلوم

# والاحرام المستتر السيما



ترجمة: ريف كرم



المركز الثقافي العربي



السِّيَمَاءُ  
المُسْتَرْجَم  
والدراما



هذا الكتاب ترجمة عن الطبعة الانكليزية  
لعام ١٩٨٠ الصادرة تحت العنوان التالي :

Keir Elam

"The Semiotics of Theatre and Drama"  
Published in the U.S.A by Methuen & Co.

\* سيمياء المسرح والدراما.

\* المؤلف : كير إيلام.

\* ترجمة : د. رثيف كرم.

\* الطبعة الأولى : 1992.

\* جميع الحقوق محفوظة.

\* الناشر : المركز الثقافي العربي

• العنوان :

□ بيروت/ الحمراء - شارع جان دارك - بناية المقدمي - الطابق الثالث.

• ص.ب/ 113-5158 • هاتف/ 343701-352826 • تليكس/ NIZAR 23297LE

□ الدار البيضاء/ • 42 الشارع الملكي - الأحباس • ص.ب/ 4006 • هاتف/ 307651-303339

• 28 شارع 2 مارس • هاتف/ 271753 - 276838 • فاكس/ 305726 .



كير ايلام

# السياسة المستترجة والدراما

ترجمة وتعليق وحواشي  
رؤيف كرم



المركز الثقافي العربي



## 1 - مبادئ، تمهيدية:

### السيمياء والشاعرية (Semiotics and Poetics)

#### المشروع السيميائي

من بين التطورات الحديثة على مستوى العلوم التي جرت العادة على تسميتها بالإنسانية من غير تردد، لم يسجل أي حدث تأثيره الجذري الواسع النطاق كما فعل نمو السيمياء. ولكنها تبقى وبصعوبة فرع دراسة لم يتسنَّ له خلال الخمس عشرة سنة الماضية الانفتاح على المقاربات التي يجري تبنيتها أو اقتباسها من قبل اللسانية والنظرية العامة للعلامة.

وقد يكون من الأفضل تعريف السيمياء بأنها علم مكرس لدراسة إنتاج المعنى في المجتمع. وتعنى كذلك بعمليات الدلالة (Signification) وعمليات الاتصال (Communication)، أي الوسائل التي بواسطتها تتوالد المعاني ويجري تبادلها معاً. وتشمل مواضيعها شتى أنساق (Systems) العلامة والكودات (Codes) التي تعمل في المجتمع والرسائل (Messages) الفعلية والنصوص التي تنتج من خلالها. وقد بلغ اتساع أفق المشروع حداً لم يعد معه من الجائز اعتبار السيمياء «فرع دراسة» وحسب، ولكن تعدد



وجوهها غير المتجانسة يحول دون اختزالها في «منهج». إنها - مثالياً على الأقل - علم متعدد فروع الدراسة وتختلف خصائصه المنهجية الدقيقة ضرورة من فرع إلى فرع، ولكنها تتوحد في هم مشترك شامل، ألا وهو التفهم الأفضل لحامل - معنى (Meaning-Bearing) سلوكنا الخاص.

وفي بداية هذا القرن، جرى اقتراح السيميائية في وقت واحد تقريباً، كعلم شامل للعلامات من قبل مفكرين كبيرين هما العالم اللساني السويسري «فرديناند دي سوسور» (F. de Saussure) والفيلسوف الأميركي «تشارلز ساندرز بيرس» (Ch. S. Peirce)، في الوقت الذي لم تكن معه قبل ذلك الحين سوى مهمة متقطعة جداً. وقد اتسم ذلك خصوصاً بمرحلي نشاط كثيف ومتين الأساس: في الثلاثينات والأربعينات (في عمل الشكلايين التشيكيين) والعقدتين الأخيرين (ولا سيما في فرنسا وإيطاليا وألمانيا والاتحاد السوفياتي والولايات المتحدة). وقد ارتفعت أسهم المشروع السيميائي في السنوات الأخيرة، ولا سيما في حقل الدراسات الأدبية، وفي مقدمتها دراسات الشعر والرواية (أنظر، 1977 Hawkes). وخلال ذلك كان الاهتمام بالمشرح والدراما أقل بكثير بالرغم من غنى الاتصال المسرحي لجهة كونه مجال استقصاء سيميائي محتمل فريد. الغرض الرئيسي من هذا الكتاب هو مراجعة عمل كهذا وكما جرى إنتاجه، ومن ثمة اقتراح توجهات مستقبلية لبحث محتمل في مثل هذا الحقل الثقافي الحيوي.

## لماذا توجد أكثر من سيمياء؟

«المسرح» و«الدراما»: هذا التمييز المألوف والمزعج على الدوام يتطلب تفسيراً في هذا السياق نظراً لما يترتب عليه من نتائج هامة بالنسبة إلى المواضيع والمسائل التي نراها على تناولها. فكلمة «مسرح» يقصد بها هنا أنها ترجع إلى مركب ظاهرة تشارك في تعامل المؤدي - المشاهدين: أي في إنتاج المعنى وإيصاله من خلال العرض نفسه والأنساق التي تشكل أساساً له. وبكلمة «دراما» نعني، من ناحية ثانية، ذلك الضرب من التخيل (Fiction) المصمم لتمثيل المسرحي والمبني على أساس اتفاقات (Conventions) («درامية») خاصة. فنعت «مسرحي» يقتصر بالتالي على ما يجري بين المؤدين والمشاهدين، في الوقت الذي يشير معه نعت «درامي» إلى شبكة العوامل التي ترتبط بالتخيل الممثل. وهذا لا يعني بالطبع أنه تمييز مطلق بين جسمين يغاير أحدهما الآخر، نظراً لأن العرض، تقليدياً على الأقل، يكرّس لتمثيل التخيل الدرامي. ولكنه تمييز يعني بالأحرى مستويات مختلفة لظاهرة ثقافية واحدة بالنسبة إلى أغراض التحليل.

وفيما يتعلق بهذا الموضوع، قد يعترض السيميائي الذي يعمل في هذا المجال، تمييز آخر ذو صلة وثيقة بالتمييز السابق؛ ونقصد بذلك أنواع النص الذي يتوجب عليه أن يتناوله كمتن في تحليله. وخلافاً لسيميائي الأدب أو لمحلل الأسطورة أو الفنون التشكيلية، يواجه الباحث في المسرح نمطان متباينان تماماً للمادة

النصية على الرغم من كونهما متعالقين في الأساس: النمط الذي جرى إنتاجه في المسرح، والنمط الذي جرى تأليفه من أجل المسرح. سوف نشير إلى هذا التركيز بالقوة المزدوج لانتباه السيميائي على التوالي بالمسرحي أو نص العرض والمكتوب أو نص الدراما.

ولكن الجدل لم يحسم بعد في ما لو كان هذان النوعان للبنية النصية ينتميان إلى حقل الاستقصاء نفسه: فبعض الكتاب (Bett-etini و 1978 de Marinis; 1978 Ruffini; 1978 de Marinis) يعلن فعلاً أنه ليس هنالك أي مجال للبحث في ما لو كان للنص الدرامي صلة منطقية بسيمياء المسرح الخاصة. وتظهر للعيان، آنذاك، مسألة ما إذا كان من الممكن اعتبار سيمياء المسرح والدراما (سواء كانت ثنائية أو متعددة الجوانب) مشروعاً واحداً متكاملأ أو، عوضاً عن ذلك، ما إذا كان هنالك بالضرورة فرعاً دراسة (أو أكثر) منفصلين تماماً. ويمكننا أن نطرح المسألة بشكل آخر: هل يمكننا أن نعيد كتابة فن الشعر الأرسطي النوع في لغة سيميائية تعنى بجميع المبادئ الاتصالية والتمثيلية والمنطقية والتخيلية واللسانية والبنوية في المسرح والدراما؟ إنه واحد من بين الأسئلة الأساسية التي حثَّتْنا على إنجاز هذا الكتاب.

## المادة

نظراً لطبيعة حقل الدراسة المتقلبة وغير المحددة حتى الآن، سوف يكون البحث حتماً انتقائياً إلى أقصى حد، وسوف نأخذ في



اعتبارنا المصادر بدءاً من الشكلانية (Formalism) الكلاسيكية ونظرية الإعلام، وصولاً إلى البحث اللساني والفلسفي والمنطقي والاجتماعي الحديث. ولا شك في أن النتيجة ستكون متفاوتة القيمة، ولكن ذلك قد يكون عارضاً من عوارض حال السيمياء عامة في الوقت الحاضر. وفي هذا المعنى يمكننا أن نقول بأن الفوارق في المصطلحات والاعتبارات المنهجية التي تظهر من فصل إلى فصل آخر، إنما تعكس بعض التغيرات التي عرفتھا سيمياء المسرح في سياق تطورها.

وكما هو الحال بالنسبة إلى الأمثلة التوضيحية المختارة، ولا سيما الدرامية منها، فقد اعتبرنا أن التآلف معها هو المعيار الرئيسي، وهذا ما يفسر فرضاً عدد المصادر الشكسبيرية الكبير. أما ضروب الخطاب (الفصل 5) فقد استعرناها من نصوص الأدب الإنكليزي بشكل رئيسي وذلك تحاشياً للمشاكل التي تطرحها الترجمة<sup>(1)</sup>.

---

(1) وهذا ما يفسر إيراد بعض النصوص بالانكليزية، كما هي في الأصل (المترجم).



## 2 - الأسس:

### العلامات في المسرح (Signs in the theater)

#### بنيوية «براغ» والعلامة المسرحية

مدرسة «براغ» (The Prague School)

كان العام 1931 تاريخاً هاماً بالنسبة إلى الدراسات المسرحية. قبل ذلك، كانت الشاعرية الدرامية - العلم الوصفي للدراما والعرض المسرحي - قد أحرزت تقدماً جوهرياً ضئيلاً منذ أصولها الأرسطية. وكانت الدراما (وما زالت بصورة عامة) قد ألحقت بملكية النقد الأدبي، فيما اعتبر العرض المسرحي ظاهرة سريعة الزوال بالنسبة إلى الدراسة المنهجية، وجرى فعلياً إهمالها لتبقى حقلاً خصباً يلائم النقاد وذكريات الممثلين والمؤرخين ومدعي التنظير. وعلى الرغم من ذلك، فقد شهد هذا العام صدور دراستين في «تشيكوسلوفاكيا» بدلتا وبشكل جذري تطلعات التحليل العلمي للمسرح والدراما: علم جمال الفن والدراما لـ «أوتاكار زيش» (Otakar Zich)، ومحاولة تحليل بنيوي لظاهرة الممثل لـ «يان موكاروفسكي» (Jan Mukarovsky).

طرحت هاتان الدراستان الأسس التي سوف يبني عليها أغنى متني لنظرية مسرحية ودرامية أنجبتهما العصور الحديثة، أي كمية الكتب والمقالات التي صدرت عن بنيوي «مدرسة براغ» في



## الثلاثينات والأربعينات .

«علم الجمال» لـ «زيش» لم يكن بنيوياً بشكل صريح غير أن أثره كان بليغاً على السيميائيين المتأخرين، ولا سيما في تأكيده على ضرورة الربط بين الأنساق غير المتجانسة والتي يتبع واحدتها الآخر في المسرح (أنظر: Matejka; 1976 Deák و Titunik, 1976; Slawinska; 1978). لم يُولَ «زيش» كلاً من المكونات المستخدمة أهمية خاصة: لقد رفض أن يسلم خصوصاً بغلبة آلية للنص المكتوب، واعتبر أنه يحتل مكانه في نسق الأنساق الذي يقوم بالتمثيل الدرامي كله. أما بالنسبة إلى «موكاروفسكي» فقد شكلت «التحليل البنيوية» الخطوة الأولى باتجاه سيمياء خاصة بالعرض، ولا سيما في تصنيفه مجموع العلامات الایمائية (Gestural) وتوابعها (Functions) في ميمائيات (Mimes)<sup>(1)</sup> «تشارلي شابلن».

واتسع أفق سيمياء المسرح خلال العقدين اللذين عقبا هذه التحركات الحرة، وبلغ حداً من الدقة لا مثيل له. وفي سياق استقصاءات «مدرسة براغ» التي لم تترك أي نوع من النشاط الفني والسيميائي - من اللغة العادية إلى الشعر والفن والسينما والثقافة الشعبية -، استطاعت أشكال المسرح، بما في ذلك القديم والطلعي و«الشرقي»، أن تلفت الانتباه للقيام بمحاولات جماعية لتأسيس مبادئ الدلالة المسرحية. ومع تفتح الدراسات الأولية

---

(1) تجمع ميمائية (Mime). (عرض الإيماءة والحركة المحاكيتين).

اللامحدود لم يكن هنالك مفر من ظهور المبالغة في دراسة هذا الحقل.

## العلامة

تطورت بنىوية «براغ» بفعل تأثير مزدوج من الشاعرية الشكلائية الروسية ولسانية «سوسور» البنىوية. فقد ورثت عن «سوسور» مشروع تحليل سلوك الإنسان الدلالي والاتصالي من خلال إطار عمل السيميائية العامة، وورثت عنه كذلك تحديد كون العلامة تعمل بوجهين وكونها تربط حامل (Vehicle) المادة أو الدال (Signifier) بالتصور الذهني (Mental Concept) أو المدلول (Signified). ونظراً إلى هذا الإرث، لم يكن من المستغرب أن يعمل الكثيرون من سيميائيي «مدرسة براغ» في وقت مبكر على كل ما يتصل بالمرح، ولا سيما على مسألة تعيين العلامات المسرحية ووصفها وتوابع - العلامة.

وقد استهل «موكاروفسكي» تطبيق تعريف «سوسور» للعلامة هذا بتعيين عمل الفنون في حد ذاته (أي عمل العرض المسرحي ككل) مثله مثل الوحدة السيميائية، التي يكون معها الدال أو العلامة بواسطة الحامل<sup>(2)</sup> في العمل نفسه «كشيء» أو كمجموعة

---

(2) من الآن وصاعداً، سوف أستخدم وبشكل عام حد «حامل - العلامة» بدل «الدال» لأنه يتناسب أكثر، كما يبدو، مع طبيعة المادة المستخدمة. ولكن ليس ثمة من فرق أساسي في المعنى بين الاثنين.

عناصر مادية، ويكون معها المدلول في «الموضوع الجمالي» الكامن في الشعور الجماعي الخاص بالجمهور (1934، ص. 5). وفي هذا المنظور يكون نص العرض علامة كبرى ويبني معناه على أساس وقعه ككل. ولهذه المقاربة فائدة التأكيد على أن جميع العناصر العاملة تخضع لكل نصي موحد وفائدة التأكيد على دور الحضور إذ إنه المُولدُ الأخير للمعاني التي تخصه. ولا ريب، من ناحية ثانية، أن العلامة الكبرى هذه تقبل بأن تجزأ إلى وحدات أصغر قبل أن تكون هنالك إمكانية تحليل أو ما شابه ذلك: وبالتالي، فإن الاستراتيجية التي تبناها زملاء «موكاروفسكي» فيما بعد، تقوم على أساس دراسة العرض ليس كعلامة مفردة، بل كشبكة وحدات سيميائية تنتمي إلى أنساق مختلفة متفاوتة.

### السميأة (Semiotization) (إخضاع الموضوع لعلم السيمياء)

لقد تولى «بيتر بوغاتيريف» (P. Bogatyrev) قبل سواء وهو العضو السابق في حلقة الشكلايين الروس، مهمة تخطيط المبادئ الأولية للتسويم المسرحي (Theatrical semiosis). وكان لدراسته في المسرح الشعبي أثرها الحقيقي (1938 b)، ولا سيما عندما طرح المقولة التي تقول بأن المسرح يحول جذرياً جميع الأشياء والأجسام التي تتعين فيه، وذلك بمنحها قوة فائقة على الدل تفتقر إليها - تكون أقل وضوحاً - في وظيفتها الاجتماعية العادية: «في المسرح تكتسب الأشياء التي تقوم بدور العلامات



المسرحية... مقومات خاصة وخصائص نوعية وصفات لا تملكها في الحياة الواقعية (ص ص 35 - 36). وكان ذلك بمثابة بيان لحلقة «براغ»؛ أكد «جيري فلتروسكي» (J. Veltrusky) باستمرار وبشكل أكثر دقة، على أولوية وظيفة الدل ضرورة بالنسبة إلى جميع عناصر العرض: «كل ما يكون في المسرح يكون علامة» (1940، ص 84).

يمكننا تسمية المبدأ الأول هذا لنظرية «مدرسة براغ» المسرحية بمبدأ تسويم الموضوع. إن التجلي الحقيقي للظواهر على المسرح يفقدها وظيفتها العملية لصالح دورها الرمزي والدلالي، وهذا ما يسمح لها بالمشاركة في التمثيل الدرامي: «ففي الوقت الذي يكون معه للوظيفة النفعية لموضوع ما في الحياة اليومية أهمية تفوق دلالتها، فإن للدلالة في الجهاز المسرحي الأهمية كلها». (بروساك - Brušák 1938، ص 62).

قد يكون عمل التسويم أكثر وضوحاً بالنسبة إلى حال عناصر الديكور. عادة، قد لا يكون هنالك اختلاف بين طاولة ما تستخدم في التمثيل المسرحي ومثيلتها التي يستخدمها الناس كأثاث لوجبة الطعام من حيث المادة أو شكل الإنشاء، وبالرغم من ذلك فالطاولة قد تحولت على نحو ما: لقد اكتسبت، كما هو الحال، مجموعة خواص «الوضع بين مزدوجين». إنها محاولة اعتبار طاولة المسرح حامل علاقة مباشرة مع الطاولة الدرامية المساوقة لها - الطاولة التخيلية التي تمثلها - ولكن الأمر ليس على هذا النحو قطعاً؛ فموضوع المسرح المادي يتحول بالأحرى إلى

وحدة سيميائية لا تقوم مباشرة مقام طاولة أخرى (خيالية) بل تقوم مقام «طاولة» وسيطة مدلول عليها، أي أنها تقوم مقام صنف المواضيع التي هي فرد منه. إن التنويه الاستعاري بالمزدوجين اللذين يحيطان بموضوع المسرح تسم شرطه الأولي كممثل للصنف الذي ينتمي إليه، وبطريقة تجعل الحضور قادراً على أن يستدل بواسطته إلى فرد آخر ينتمي إلى صنف المواضيع نفسه في العالم الدرامي الممثل (طاولة ما قد تكون أو لا تكون طاولة المسرح نفسها من حيث انبثاؤها).

تجدر الإشارة إلى أن سميأة الظواهر في المسرح إنما يردها إلى أصنافها التي تدل عليها، وليس إلى العالم الدرامي مباشرة، ولا سيما أن ذلك يسمح للدالات غير الحرفية أو حاملات - العلامة بإنشاء التابع السيميائي الذي تنشئه الدالات الحرفية نفسها (فالمرجع الدرامي، أو الطاولة الخيالية، يمكن أن تمثلها علامة مرسومة أو لسانية أو ممثل يحبو على أطرافه الأربعة، . . . إلخ). الشرط الأساسي الذي لا يمكن الاستغناء عنه بالنسبة إلى حامل - العلامة المسرحي، هو كونه قد أعد ليقيم بنجاح مقام مدلوله المقصود، وكما لاحظ «كارل بروساك» (K. Brüsak) في مقال عن المسرح الصيني «فإنه من الممكن أن يُستبدل موضوع حقيقي ما في المجموعة برمز عندما يكون هذا الرمز قابلاً بأن تنتقل إليه علامات الموضوع نفسه» (1938، ص. 62).

للسيمياء أهمية خاصة في المسرح تتعلق بالممثل وصفاته المادية، ذلك أنه، على حد تعبير فلتروسكي «الوحدة

الدينامية لمجموعة كاملة من العلامات» (1940، ص. 84). في العرض الدرامي التقليدي يكتسب جسد الممثل قواه الميمائية والتمثيلية في تحوله إلى شيء ما فرد غيره تقريباً. وينطبق ذلك على كلامه (الذي يتولى «الخطاب» المدلول الكلي) وكذلك ينطبق على أي من جوانب أدائه، وذلك إلى حد تكون معه عوامل عرضية خالصة كالأفعال اللاإرادية المحتملة فيزيولوجياً مقبولة كوحدات لها دلالتها. (يفهم المشاهد كذلك هذه المكونات غير المقصودة في أداء الممثل كأنها علامات (فلتروسكي 1940، ص. 85). وقد عبر «غروشوماركس» (G. Marx) عن هذه الفكرة، عندما أوهله منظر الجروح في ساقَي «جولي هارس» (J. Harris) في عرض لـ «أنا آلة تصوير» (I am a Camera): «اعتقدنا في البداية أن الجروح لها علاقة بالحبكة، وانتظرنا أن تأخذ هذه الجروح طريقها إلى الحياة. ولكن... لم تكن في المسرحية أية إشارة إلى ذلك، فاستتجنا في النهاية أنها إما أن تكون قد جرحت وهي تحلق، وإما أن يكون صديقها قد رفسها في مكان ما من غرفة الملابس» (نقلاً عن Burns 1972، ص. 36). ينطلق الحضور من الافتراض بأن أي تفصيل يكون بمثابة علامة قصدية، وبالتالي فإن أي شيء ليس له صلة بالتمثيل كنمثيل ينقلب إلى علامة لها صلة بواقع الممثل الحقيقي - وفي كلا الحالتين لا يستثني التسويم هذا الأمر.

وفي هذا السياق قام المسرح الملحمي «البرشتي» بدور كبير تجاه أداء الممثل كونه حامل - علامة مسرحية صاحب الامتياز،

تَجِدُهُ من ناحية علاقة رمزية تجعله شفافاً، وتؤكد من ناحية ثانية على أهمية حضوره المادي والاجتماعي. وفي تأكيد «برشت» على الشرح الدراماتوري بين الوظيفتين، سعى إلى فضح التنويه الحقيقي الذي يتولى الممثل القيام به في أدائه كحامل مجيزاً له بذلك أن يصبح أكمد. فالإيماءة التي تعرض عمل السميأة الحقيقي في سياق العرض، سبق أن تكررت وتنوعت عند الكثير من المخرجين والكتاب الدراميين. فقد كان هم المؤلف المسرحي النمساوي «بيتر هاندكيه» (P. Handke)، على سبيل المثال، وبشكل أساسي في كتابة نصوصه شدّ انتباه الحضور إلى حامل - العلامة وتمسرحه أكثر منه إلى المدلول وما يساوقه درامياً، أي أنه «جعل الناس يشعرون بعالم المسرح... ففي أية لحظة هنالك واقع مسرحي يعمل. فالكرسي في المسرح هي كرسي المسرح» (1970، ص. 57).

### الدلالة بالتضمن (Connotation)

في أكثر التمثيليات الدرامية واقعية يكون دور حامل - العلامة القيام مقام صنف من المواضيع لا تستنفد مطلقاً مدى عمله السيميائي. فمن وراء الدلالة الحقيقية (Denotation) تكتسب العلامة المسرحية حتماً معاني ثانية لدى الحضور الذي يردها بدوره إلى القيم الاجتماعية والأخلاقية والإيديولوجية المعمول بها داخل الجماعة التي ينتمي إليها المؤدون والمشاهدون. وقد لاحظ «بوغاتيريف» قدرة حامل - العلامة على الدل إلى ما وراء الدلالة

الحقيقية من دلالة ثقافية إضافية :

ما هو الزي المسرحي على وجه الدقة، أو ما هو الديكور الذي يمثل بيتاً في المسرح؟ عندما يستخدم هذا أو ذاك في المسرح يكون قد جرى اعتبار أي منهما علامة تشير إلى واحدة من خصائص علامات الزي أو البيت في المسرحية. ففي الواقع يكون أي منهما علامة لعلامة أخرى ولا يكون علامة لشيء مادي. (b 1938، ص. 33).

وقد يدل زي حربي، مثلاً، بالإضافة إلى صنف «الدرع» الذي يدل عليه حقيقة، على «الشجاعة» أو «الرجولة» بالنسبة إلى حضور ما، وقد يدل كذلك على ما في داخل منزل بورجوازي من «ثروة» و«تفاخر» أو «ذوق سيء»، إلخ. وكما لا يحصل إلا نادراً، يأتي هذا الترتيب - الثانوي لهذه الوحدات من المعاني المحددة ثقافياً ليتفوق على الدل الحقيقي الخاص بها أساساً.

«علامات - العلامات» هذه التي أكد عليها «بوغاتيريف»، يشار إليها عادة باسم الدلالات بالتضمن. وقد جرت مناقشة آلية عمل الدلالة بالتضمن في اللغة وغيرها من أنساق - العلامة، ولكن الصياغة التي تفي بالغرض أكثر من غيرها تبقى تلك التي زوّدنا بها عالم اللسانية الدانمركي «هيلمسليف» (Hjelmslev) الذي يعرف «سيمياء الدل بالتضمن» كتلك «التي يكون مستوى تعبيرها سيميائياً» (1943، ص. 77). فالدلالة بالتضمن تابع سيميائي طفيلي، ولذلك، يوفر بواسطته حامل - علامة العلاقة - العلامة الواحدة الأساس لترتيب - ثانوي للعلاقة - العلامة



(حامل - علامة العلامة المسرحية «التاج» يكتسب المعاني الثانوية مثل «الجلالة» و«اغتناب السلطة»، إلخ).

تحكم جدلية الدلالة الحقيقية - الدلالة بالتضمن كل مظهر في العرض: فالديكور وجسد الممثل وحركاته وكلامه يحدد ويتحدد على الدوام عبر تغير شبكة من المعاني الأولية والثانوية. ويعتبر استخدام رصيد محدود من حاملات - العلامة في توليد سلسلة واسعة من الوحدات الثقافية مقوماً أساسياً للاقتصاد السيميائي في العرض المسرحي، وتعود هذه القدرة التوليدية القوية التي تملكها حاملات - العلامة المسرحية في جزء منها إلى اتساع قدرتها على الدل بالتضمن. وهذا ما يفسر، علاوة على ذلك، خاصية تعدد دلالة (Polysemy) العلامة المسرحية: حامل ما، قد يحمل، ليس معنى واحداً وحسب، بل عدداً غير محدد من معاني الترتيب - الثانوي، وفي أية نقطة من متصل العرض (فالباس، مثلاً، قد يعبر عن خصائص اجتماعية - اقتصادية ونفسية وكذلك أخلاقية). نتيجة الالتباس الدلالي تكون حيوية، بالنسبة إلى أكثر أشكال المسرح التعليمي مقاومة، تقريباً، وكذلك بالنسبة إلى أي مسرح «شاعري» يتجاوز التمثيل «السردي» ابتداءً بمسرحية أسرار القرون الوسطى وانتهاءً بمسرحية الصور البصرية الخاصة بـ «مسرح الخبز والدمية» (Bread and puppet theatre).

ومهما بلغت درجة تحديد مؤشرات الدل بالتضمن فإنها تعتمد على قوة الاتفاقات الدلالية المعمول بها. ففي مسارح الصين الكلاسيكية و«النو» الياباني، تكون الوحدات الدلالية محددة تماماً

إلى حد يختفي معه عملياً التمييز بين الدلالة الحقيقية والدلالة بالتضمن: تكون جميع المعاني أولية وبينه تقريباً. في «الغرب» تكون دلالات الترتيب - الثانوي الخاصة بأي عنصر مقيدة بنسبة أقل، ويمكن أن تختلف من مُشاهدٍ إلى آخر برغم أنها تتكوّن على الدوام من خلال حدود ثقافية معينة (هنالك احتمال بعيد أن يحمل تاج «ريتشارد» تضمناً دلالة «العناية الإلهية» بالنسبة إلى أي من المشاهدين اليوم).

فالدلالة بالتضمن ليست بالطبع الوحيدة بالنسبة إلى التسويم المسرحي: وعكس ذلك، فإن قابلية المشاهد الحقيقية لإدراك ترتيب - ثانوي للمعاني في عمله على فك كودات العرض، تعتمد على القيم خارج - المسرح والقيم الثقافية العامة التي تحملها بعض المواضيع وضروب الخطاب أو أشكال السلوك. وقد نبّه «بوغاتيريف» وزملاؤه إلى أنه في الوقت الذي قد لا يكون معه المشاركون في الشؤون العملية الاجتماعية مدركين للمعاني التي يعلقونها على الظواهر، يجيز الاتصال المسرحي بأن تترفع المعاني عن الوظائف العملية: تخدم الأشياء بقدر ما تعني فقط. وأكثر من ذلك، فإن التسويم في المسرح، إذ يعتمد على القيم المكودة اجتماعياً، يكون قد دل بالتضمن على نفسه بشكل مستمر وقبل أي شيء آخر. وبذلك يلتصق مؤشر الدلالة بالتضمن العام «مسرحياً» بالعرض كله (العلامة الكبرى عند «موكاروفسكي») وبأي من عناصره (كما حرص «برشت» و«هاندكيه» وكثيرون غيرهما على تأكيده) مما يتيح للحضور تعليق

ما يمثل من الممارسة الاجتماعية «بين مزدوجين» وبالتالي إدراك العرض كشبكة في المعاني، أي كنص.

### قابلية تحول العلامة (Transformability of the Sign)

كان بُنيويُّ براغ قد عززوا ما اتفق على تسميته بـ «قدرة تحويل» العلامة المسرحية - اقتصاد وسائل الاتصال المذهل الذي استطاعت بواسطته بعض أشكال التمثيل الدرامي، ابتداءً بالمسرح «الإغريقي» القديم وانتهاءً بمسرح «غروتوفسكي» الفقير، أن تنتج بنية سيميائية غنية استناداً إلى رصيد متواضع يمكن تقديره سلفاً من الحاملات - بكيفية تميزت بتعدد خصائصها مثل الحركة (Mobility) والدينامية أو قابلية التحول. فحامل - العلامة قد يكون متقلباً في دلالاته (أو «يسمو على التحديد») ليس على مستوى الدل بالتضمن وحسب، بل كذلك وفي بعض الأحيان، على مستوى الدل الحقيقي - الموضوع المسرحي نفسه يقوم مقام مدلولات مختلفة وفقاً للسياق الذي ظهرت فيه: «يرى كل موضوع أن علاماته قد تحولت بأسرع طريقة وأكثرها تنوعاً» (بوغاتيريف 1938 a، ص. 519). فما يظهر أنه قبضة سيف في مشهد ما يمكن أن ينقلب إلى صليب في المشهد التالي، وذلك بتعديل بسيط في وضعه، تماماً كالديكور الذي يقوم مقام حباك في سياق واحد ويتحول على الفور ومن غير تعديل في انبثائه إلى حائط أو سياج حديقة. مرونة الدل الحقيقي هذه تكملها وبشكل كاف في أكثر الأحيان حراك التوابع الدرامية التي يتولى تحقيقها موضوع مادي مفرد: «فمن

خلال ردائه يدلُّ «مافستو فاليس» على خضوعه «لفاوست»، وبواسطة الرداء نفسه يعبر طوال ليل «فالپورجي» عن ذروة القوة التي يمارسها على القوى الشيطانية» (بوغاتيريف 1938a، ص. 519).

وقد طور «ياندریش هونزل» (Jindrich Honzel)، المخرج والباحث المميز في المسرح، هذه الفكرة في بحث خصَّ به ما سماه بـ «دينامية» العلامة. يفترض «هونزل» أن أي حامل مسرحي يمكنه مبدئياً أن يقوم مقام أي صنف مدلول للظواهر: ليس هنالك علاقات تمثيلية ثابتة في المطلق. فالديكور الدرامي، مثلاً، لا يصور في أغلب الأحيان تماثلياً بواسطة وسائل فضائية ومعمارية أو تصويرية، بل قد يشار إليه بإيماءة (كما يحصل في الميمياء) وبواسطة إشارات لفظية أو وسائل صوتية أخرى («المشهد الصوتي» الذي يتحدث عنه «هونزل» (1940، ص. 75) يعتبر أساسياً بالنسبة إلى الدراما الإذاعية). وفي هذا المعنى، ليس هنالك قانون ثابت يعين تمثيل الممثل الإنسان للشخصية الدرامية كما جرت العادة عليه: «فإذا كان المطلوب هو أن يتولى شيء ما واقعي القيام بهذه المهمة، فإن الممثل لا يكون إنساناً بالضرورة؛ قد يكون الممثل دمية أو آلة (المثال على ذلك في المسارح الآلية عند «ليسيتزكي» (Lissitzky) و«شلمر» (Schlemmer) و«كايسلر» (Kiesler) أو أي شيء» (1940، ص. 7).

وفي أكثر الأحيان، يضيق التمثيل الدرامي الواقعي أو الإيهامي على حراك علاقة - العلامة: في المسرح «الغربي» نتوقع على العموم أن يكون الصنف المعني ممثلاً في حامل يمكن

التعرف عليه كفرد منه على نحو ما. ولكن الأمر يختلف في المسرح «الشرقي» إذ يسمح أكثر بكثير بأن يكون لكل موضوع مسرحي مجاله الدلالي الذي يقوم على أساس اتفاقات بيّنة. في دراسته الرائدة في المسرح «الصيني» يصف «كارل بروساك» التتابع «الديكورية» التي تؤديها إيماءات الممثل المكودة على نحو صارم:

يخصص الممثل نسبة كبيرة من عمله اليومي لإنتاج علامات مهمتها الرئيسية أن تقوم مقام مكونات الديكور. ويفرض العمل اليومي على الممثل أن يتمكن من إيصال جميع هذه الأفعال ومن أجل ذلك لا يجهز المشهد بأي ترتيب مادي ملائم. وفي استخدامه لمقاطع الحركات الاتفاقية الملائمة يقوم الممثل بأداء تغلبه على العراقيل الخيالية وتسلقه السلالم الخيالية وتجاوزه عتبة عالية وفتحه باباً ما. هذه العلامات التي يؤديها تبلغ المشاهد عن طبيعة هذه المواضيع الخيالية، كأن يكون الخندق غير الموجود فارغاً أو يملؤه الماء؛ أو كأن يكون الباب غير الموجود رئيسياً أو باباً مزدوجاً عادياً أو باباً منفرداً، وهكذا دواليك. (1938، ص. 68).

يمكن أن تكون حراكة العلامة مبدأ بنيوياً، ولكنها ليست اكتشافاً جديداً. في تعريض<sup>(3)</sup> درامي ماورائي من «سيداً فيرونا» يواجه المهرج «لاونس» (Launce) مسألة الاقتصاد السيميائي في

---

(3) التورية بشيء عن شيء آخر (المترجم).



العرض عندما يتوجب عليه أن يقرر أية شخصية درامية معنية ينسب إلى مجموعة تافهة من حاملات - العلامة (من بينها إثنان حيان وإنسان واحد فقط):

... هذا الحذاء أبي، لا هذا الحذاء الأيسر هو أبي، لا، لا، بل هذا الحذاء الأيسر أمي... كلا، لا يمكن أن لا يكون لا هذا ولا ذلك، أجل... إنه كذلك، إن لها النعل الأردأ... هذا الحذاء المثقوب هو أمي، وذاك أبي عليه اللعنة، ها هوذا (يضع نعليه على المقعد) والآن يا سيدي، هذه العصا أختي، لأنها كما ترى في بياض الزنبق، وفي قصر الصولجان... وهذه القبعة «نان» خادمتنا، وأنا الكلب... لا الكلب هو نفسه، وأنا الكلب، آه، الكلب أنا، وأنا هو نفسي<sup>(4)</sup>.

وبالرغم من أن «لاونس» يحاول أن يستخدم مبدأ المطابقة أو التماثل بين التمثيل والممثل (الشيء المائل)، فلا مفر من أن يكتشف بأن حاملات - العلامة قابلة للتبادل فيما بينها على نحو تام.

فاعامل الحراكة - وهو، كما جاء، «قاعدة تحول» التمثيل المسرحي - يعود إلى قابلية تبادل العناصر المسرحية فيما بينها، ويعود كذلك إلى الاستبدال المتبادل لأنساق العلامة أو الكودات (أنظر الفصل 3). فالاستعاضة عن مؤشرات الديكور بالإيماءة

---

(4) مسرحيات شكسبير، دار المعارف بمصر، ترجمة عبد الحميد يونس.

مثلاً أو بالإرجاع (Reference) اللفظي ، يستلزم عمل تكويد عبر الأنساق (Transcodification) : وحدة دلالية ما («الباب» مثلاً) يدل عليها بواسطة نسق لساني أو إيمائي وليس بواسطة نسق معماري أو تصويري ، كما هو الحال في الميمياء في أكثر الأحيان .

إن ما يشير الاهتمام بالنسبة إلى كودة - وتابع - تحويل التدفق السيميائي هذا ، هو مسألة - إحدى مسائل «لاونس» الإخراجية - الجدلية بين الحي والميت ، أو بين الذاتي والموضوعي في المسرح . عندما نفكر بالتمثيل الدرامي ، لا يمكننا في أكثر الأحيان ، أن نتجنب إظهار وجوه الخلاف بشكل آلي وصارم بين الذات الفاعلة التي يتجسدها الممثل والمواضيع التي يربط فيما بينها والتي تشارك في الفعل من خلاله . وبالرغم من ذلك ، فقد أسقط «يري فلتروسكي» هذا التقابل واستبدله بمفهوم تحليلي أفضل منه وهو مفهوم المتصل الذاتي - الموضوعي (-Subjective Objective Continuum) الذي من خلاله تتحرك جميع حاملات - العلامة المسرحية البشرية وغيرها في سياق التمثيل . وفيما يكون الممثل «القائد» صورة مصغرة للفاعل الديناميكي (سواء كان الممثل المعتاد أو النموذج المؤتمت) (Automatized) إذ تتحرك العملية الدلالية «بقوة فعله» ، ويكون اللازم أو عنصر من الديكور البديل الأساسي للموضوع السلبي ، يكون من الممكن أن تعدّل العلاقة بين هذين القطبين الظاهرين أو يمكن أن تنقلب .

ويمكن ، على سبيل المثال ، أن تتدنّى قوة فعل الممثل إلى

المستوى الصفر حيث يقوم بدور مماثل لدور اللوازم (كما هو الحال، مثلاً، في الأشكال النمطية المقولبة (Stereotyped) التي تستحضر بعض التوابع بشكل آلي، كرئيس الخدم في كوميديا الأربعينات الأخلاقية، أو كالمثل الذي تحدث عنه فلتروسكي إذ «يسد الجنود مدخل مبنى ما إشارة إلى أن ذلك المبنى ثكنة» (1940، ص. 68). هنا يعمل الممثل فعلياً كجزء من الديكور). وفي الوقت نفسه يمكن أن يقوم موضوع مسرحي ميت بتعزيز المتصل الموضوعي - الذاتي، فيكتسب بذلك قوة فعل ما تضاف إلى رصيده الخاص. وفي ذلك قَدَم «فلتروسكي» المثل الشعاري الذي ينتقل معه خنجر مسرحي من دوره التماثلي المحض كجزء من الزي الذي يعين مقام صاحبه عبر مشاركته في الفعل كأداة (في مقتل يوليوس قيصر مثلاً) إلى دور تتداعى فيه الأفكار بشكل حرّ، كما يحصل عندما يغطيه الدم، ويفيد بأنه يدل بالتضمن على «الجريمة» (أنظر، فلتروسكي 1940، ص. 87).

ويمكننا في النهاية أن نعفي العامل البشري كلياً من القيام بالمبادرة السيميائية ونعهد بها إلى الديكور واللوازم لتؤخذ آنذاك على أنها «مواضيع فاعلة تلقائية مساوقة لصورة الممثل» (فلتروسكي 1940، ص. 88). وتجدر الإشارة هنا إلى أن العديد من التجارب المسماة بالطليعية في مسرح القرن العشرين قام على أساس ترقية الديكور إلى مستوى «فاعل» للتسويم، وتنازل الممثل في المقابل عن «قوة الفعل»: كان «ادوارد غوردون كريغ» (E.G. Craig) يرى المثال في العرض الذي تكون فيه الغلبة لجهاز دل

تضمني عالٍ ويكون فيه للممثل دور محدد تماماً في الـ (Über-marionette)<sup>(5)</sup>. مسرحيتا «صموئيل بيكت» (S. Beckett) الميمياءتان «فعل من دون كلام» (Act Without Words) I و II، تقومان على تبادل عكس الأدوار الذاتية - الموضوعية بين الممثل واللوازم - حاملات - العلامة السينوغرافية التي تحيط بالممثل تحدد صورته الإنسانية وتضحي بها («شجرة»، «حبل»، «صندوق»، ... إلخ) - فيما أسند الدور الأول الوحيد في دراميته «نَفَس» (Breath) التي لا تتجاوز الثلاثين ثانية إلى الديكور.

### التصدير (Foregrounding) والتراتب الهرمي في العرض

منذ البداية، فهم منظرو «براغ» (متأثرين بأوتاكار زش O. Zich) بنية العرض كتراتب هرمي ديناميكي للعناصر. وكانت دراسة «موكاروفسكي» المبكرة عن «شاپلن» قد بدأت بتمييز موضوع البحث كـ «بنية»، أي، كنسق عناصر تحققت جمالياً واجتمعت في تراتب هرمي مركب تكون فيه الغلبة لعنصر على العناصر الأخرى (1931، ص. 342). وعمل على استقصاء الوسائل التي مكنت «شاپلن» من البقاء على رأس هذه البنية متحكماً بمكونات العرض التابعة له. وأكد جميع الكتاب البنيويين

---

(5) الدمية السامية (المترجم).

في المسرح على تبدل التراتب الهرمي ، كونه لا يقبل التعيين المسبق على الإطلاق: «قابلية تحول عناصر التراتب الهرمي التي تشكل فن المسرح تعود إلى قابلية تحول العلامة المسرحية» (هونزل 1940، ص. 20).

إن ما يشير الاهتمام في بنية العرض المتغيرة، على حد قول «فلتروسكي»، هو: «الصورة في قمة التراتب الهرمي» والتي «تجذب إليها معظم انتباه الحضور» (1940، ص. 85). هنا يصح استعمال مفهوم سبق أن طورته دراسة اللغة الشاعرية وهو «أكتواليزاتسيه» (Aktualisace) (جعل الشيء في الصدارة، التصدر) فالتصدر اللساني في اللغة يقع عندما يشد استعمال، غير متوقع، انتباه المستمع أو القارئ فجأة ليلاحظ اللفظ نفسه عوض متابعة انشغاله آلياً «بالمحتوى» الذي يحمله: «استخدام حيل اللغة بطريقة يجذب معها الاستخدام نفسه الانتباه، ويدرك كونه غير مألوف ومحروم من عمل التلقائية الآلية (Automatization) أو كونه فقد التلقائية الآلية أشبه بالاستعارة الشعرية الحية». (Havranek، 1932 ص. 10).

وبلغة بنية العرض، يقع حال الشؤون التلقائي الآلي في تراث المسرح «الغربي» عندما يحتل الممثل، ولا سيما ممثل الدور «الرئيسي»، قمة التراتب الهرمي حيث يجذب إلى شخصه هو معظم انتباه المشاهدين. ويقع تقديم عناصر أخرى إلى الصدارة عندما تكون هذه العناصر قد رقيت من تابعة أدوارها «الكمداء» إلى مقام بروز مفاجيء، أي، عندما تكتسب ذاتيتها



السيمائية التي قال فيها «فلتروسكي»: «ينشد الانتباه ليثبت مؤقتاً أو طوال مدة العرض على ديكور بارز ومستقل (مثل ديكور «پيسكاتور» أو «كريغ») أو على مؤثرات إضاءة (مثل تجارب «آبيا» Appia)، أو على مظهر مميز في أداء الممثل يتوسل عادة أداة ما كالإيماءات مثلاً (تجارب «مايرهولد» و«غروتوفسكي»).

فكرة أكتواليزاتسيه تشتق من فكرة خاصة بالشكلانية الروسية قريبة منها إلى حد كبير وهي أوسترانانیه (Ostranenie) (نزع المألوفية أو «تغريب») (أنظر Bennett 1979، ص. 53 ff). إن توفير سيادة مظاهر العرض أو استقلالها بشكل استثنائي ليس الوسيلة الوحيدة التي تؤمن تصدده، فقد يكون ذلك بإنشاء المسافة بين هذه العناصر وتوابعها المكودة. عندما يكون التسويم مؤلّيناً وذلك بجعله «مغرباً» عوض أن يكون تلقائياً آلياً، يستحث المشاهد ليلاحظ الوسائط السيمائية ويتنبه لحامل - العلامة وعملياته. . وكما سبق وأشرنا إليه، فقد كان ذلك هدفاً من بين أهداف المسرح «البرشتي» الملحمي، ولا شك في أن فكرة «برشت» المعروفة بـ (Verfremdungseffekt)، أو وقع الألينة (أو التغريب) اقتباس للمبدأ الشكلاني الروسي (أنظر، Brecht 1964، ص. 99). وكذلك، فإن تحديد «برشت» نفسه للفعل كـ «طريقة للفت انتباهي أنا، أو للفت انتباه شخص آخر إلى شيء ما» التي «تقضي بقلب الموضوع الذي يتوجب أن يدركه أحدهم إلى الموضوع الذي يتوجب أن يلفت انتباه أحدهم إليه،

فمن شيء ما عادي ومألوف وسهل المنال ينقلب إلى شيء ما مميز وملفت للنظر ومفاجيء» (برشت 1964، ص. 143) يشير إلى تعاطفه مع مبادئ الشكلانية والبنوية.

وقد يستلزم التصدير المسرحي «تأطير» جزء صغير من العرض، على حد قول «برشت»، وذلك «بعزله عن بقية النص» (ص. 203). وقد يعادل ذلك فعل تنويه بين التمثيل كحدث ينمو - «إيماءة الاستعراض» عند برشت «Gestus» - كما يحصل عندما ينفرد الممثل ليعقب على ما يدور، أو عندما تقوم سلسلة حيل كتجميد الحركات ومؤثرات تبطيء الحركة وتغييرات الإضاءة المفاجئة بجعل الوسائط التمثيلية كمدااء، إلخ. وقد كرست عدة تجارب منها في مسرح الستينات والسبعينات لبلورة تقنيات تأطير عمل التعبير وتغريبه. وكدليل مميز وناجح على ذلك، فقد استطاع المخرج المؤلف الأميركي «ريتشارد فورمن» (R. Foreman) الذي شكل استخدام «حيل التأطير» البصرية والسمعية مقوماً أسلوبياً مميزاً لإنتاجه - الذي يُضْمَنُه «كل ما ينوه ويؤطر ويؤكد، أو ينقل إلى الصدارة كلمة مفردة أو فعلاً أو وضع الجسم (مثال على ذلك في تأطيره الحرفي لقدم ممثل في عمله «حراك عمودية» (Vertical Mobility) (Davy 1976، ص. 14-15؛ أنظر كذلك Kirby 1973).

فكرة التصدير ترجع إلى أصول لسانية، وبالرغم من ذلك فإنها تعتبر استعارة مكانية قبل أي شيء آخر، وبالتالي فإنها تتلاءم مع النص المسرحي إلى حد كبير. أما بالنسبة إلى الحيل التي

تستخدم في سلب مألوفية اللفظ اللساني ، فمن الجائز أن تستخدم كذلك في سياق آخر لتعمل في الدراما . وقد يسمح ذلك بأن تحتل العلامة اللسانية الصدارة في العرض ، ولكن ذلك لا يكون في شكل كامل كما يكون عليه في الخطاب الأدبي ، إذ إنه لا يشتمل على أنساق سيميائية غير لسانية تتنازع انتباه الجمهور (أنظر Elam 1977) . فالصور البلاغية الواضحة والنحور في الصياغة والسجع والموازاة تزيد كلها من حضور العلامة اللسانية في المسرح ؛ وقد أشار «هاقرانك» (1932، ص. 11) إلى أننا نجد ذروة التصدير الذي يستخدم من أجل ذاته في اللغة الشعرية ، وعلى الرغم من ذلك يتوجب علينا أن نضيف بأن العمل على صقل اللغة في الدراما كان في بعض الحقب كالقبة الأليزابيتية المعيار التلقائي الآلي ، إذ إن العديد من الحيل البلاغية والشعرية لا يشكل في حد ذاته ضماناً لتصدير لساني ناجح . وقد استمر استخدام التأطير البين للغة بواسطة لغة ماورائية وأشكال التعقيب الأخرى (أنظر ص 237 - 241 أدناه) كمقوم في الحوار الدرامي مدة طويلة . ولكن ما يفي بغرض تغريب (أو ألينة) الدال عن تابع - معناه وزيادة كمدته بشكل جذري هو اللامعنى الفعلي من النوع الذي استخدمه «ألفرد جاري» (A. Jarry) بكثرة ، على سبيل المثال ، واستخدمه شكسبير أحياناً .

First Lord. Throca mouvousus, cargo, cargo, cargo.

All. Cargo, cargo, villianda par corbo, cargo.

(*All's Well that Ends Well*, IV. i. 70 ff)

## تصنيف أنماط العلامة

### العلامة الطبيعية والعلامة المصطنعة:

بعد أن وضع بنيوي «مدرسة براغ» التخطيط المرجو في الثلاثينات والأربعينات، لم تخصص، في العقدين الأخيرين، مسائل التسويم بعمل ذي شأن إلا نادراً. في العام 1964 أشار «رولان بارت» (R. Barthes) وبشكل استفزازي إلى كون المسرح موسوماً «بتعدد أصوات إعلامية فعلية» و«بكثافة من العلامات» مما يجعله حقلاً غنياً للاستقصاء السيميائي: «طبيعة العلامة المسرحية، سواء كانت تماثلية أو رمزية أو اتفاقية، ودلالة الرسالة، سواء كانت حقيقة أو بالتضمن - جميع المسائل الأساسية السيميائية هذه موجودة في المسرح» (1964، ص. 262). ولكن «بارت» عجز عن متابعة ما أثاره هو نفسه.

في العام 1968، استأنف السيميائي البولندي «تاديوز كاوزان» (T. Kowzan) العمل على الإرث البنيوي. وفي بحثه «العلامة في المسرح» أكد «كاوزان» من جديد على مبادئ «مدرسة براغ» ولا سيما على تسويم الموضوع: «كل شيء في التمثيل المسرحي علامة» (1968، ص. 57). وأكد من جديد كذلك على مفاهيم قابلية التحول ومجال الدل بالتضمن البنيوية في المسرح: وحاول، إضافة إلى ذلك، أن يؤسس تصنيفاً للعلامة المسرحية وأنساق العلامة، أي أنه حاول أن يصنف الظواهر، وأن يصفها على قدم المساواة (حول جدول «كاوزان» للأنساق المسرحية، انظر ص. 79 أدناه).

في مرحلة أولى اعتمد «كاوزان» التمييز بين العلامات «الطبيعية» والعلامات «المصطنعة» التي جرى اعتبارها واحدة في أكثر الأحيان، والذي يكمن في حضور أو غياب التعليل (Motivation). «فالعلامات «الطبيعية» تتعين قطعاً بواسطة قوانين مادية تقتصر معها العلاقة بين الدال والمدلول على علاقة العلة والمعلول مباشرة (كما هو الحال في العوارض التي تدل على المرض أو الدخان الذي يدل على النار). أما العلامات «المصطنعة» فهي نتيجة لتدخل إنساني اختياري (في جميع اللغات يخترع الإنسان كي يشير إلى أغراضه). التقابل هذا يكون مطلقاً وفي جميع الأحوال، بما في ذلك الحال الذي يستدعي تدخّل فعل المراقب «المعلل» في إقامة الرابط بين حامل - العلامة والمدلول. وقد ساعد ذلك «كاوزان»، على نحو ما، على صياغة مبدأ آخر هو «اصطناع العلامة الطبيعية البيئة في المسرح»:

«يحوّل العرض العلامات الطبيعية إلى علامات مصطنعة (ومضة ضوء)، ويستطيع في ذلك أن «يصطنع» العلامات. قد تكون هذه العلامات مجرد أفعال لاإرادية في الحياة، وبالرغم من ذلك، فإن المسرح يحولها إلى علامات إرادية. وقد لا تكون لها أية وظيفة اتصالية في الحياة، وبالرغم من ذلك فإنها تكتسب ضرورة هذه الوظيفة في المسرح» (ص. 60).

في الواقع، يمكن أن نعتبر ذلك بلورة لقانون التسويم: تقوم



ظواهر المسرح بوظيفة الدل ما دامت علاقتها بما تدل عليه متعمدة.

### الأيقونة والشاهد والرمز (Icon, index, and symbol)

وقد جاءت توابع العلامة الثلاثة المعروفة التي اقترحها المنطقي الأميركي، الأب المؤسس لنظرية السيمياء الحديثة «تشارلز ساندرس بيرس» (C. S. Peirce)، وقد يكون ذلك على سبيل الحدس، لتشير إلى ما هو أبعد من هذا التقابل البسيط بين الطبيعي والمصطنع. فتصنيف «بيرس» للعلامات بالغ الإيحاء - إيقونة وشاهد ورمز - ويتوافق بشكل فعلي مع إدراكنا البديهي لضروب الدل المختلفة، إذ إنه جرى تطبيقه بشكل واسع لا يقبل الجدل أحياناً، وفي أكثر من حقل ليس أقله في دراسة المسرح (أنظر مثلاً، كوت - 1969 Kott؛ بافيس - 1976 Pavis؛ هلبو - 1975 c Helbo؛ أوبرسفلد - 1977 Ubersfeld)، وذلك على الرغم من أن مسألة الأساس المفهومي للتمييز عند «بيرس» ما زالت عالقة وموضوع تساؤل تكرر مراراً في السنوات الأخيرة (أنظر، إيكو - 1976 Eco).

فالحُدود البيرونية لتوابع - العلامة عرضة للتغير وفقاً لسياق وقوعها، وعلى الرغم من ذلك يمكن أن نوجز الفوارق على الشكل التالي:

الأيقونة: المبدأ الذي يتحكم بالعلامات الإيقونية هو الشبه (Similitude)؛ فالإيقونة تمثل موضوعها «أساساً بواسطة الشبه»

القائم بين حامل - العلامة ومدلولها . إنه قانون عام إلى حد كبير ، ذلك أن أي شبه يقوم بين العلامة وموضوعها يكون كافياً من حيث المبدأ لإقامة علاقة إيقونية .

فالإيقونة علامة ترجع إلى الموضوع الذي تدل عليه حقيقة بفضل ما تملك من خصائص مميزة لها . . . وعلى الرغم من ذلك فإن أي شيء ، سواء كان كيفية وفرداً موجوداً أو قانوناً ، يكون إيقونة لأي شيء آخر ، بقدر ما يكون شبيهاً له ، وبقدر ما يكون قد استخدم كعلامة له .

(پيرس 1931-1958 ، مجلد 2 ، فقرة 247) .

أمثلة العلامات الإيقونية التي ذكرها «پيرس» نفسه تشمل الرسم التصويري (إنه إيقونة إلى حد كبير «نفقد معه الشعور بأنها ليست الشيء عينه» (مجلد 2 ، ص 363) . والتصوير الفوتوغرافي ، وفي وقت لاحق ميّز بين ثلاثة أنواع من الإيقونة : الصورة والتخطيط والاستعارة (Image, diagram and metaphor) .

الشاهد : تكون العلامة الشاهدية موصولة عرضاً بمواضيعها ، ويكون ذلك في أكثر الأحيان مادياً أو بالمجاورة (Contiguity) : «الشاهد علامة ترجع إلى الموضوع الذي تدل عليه حقيقة بفعل كونها متأثرة به حقاً» (مجلد 2 ، فقرة 248) . فعلامات العلة - المعلول الطبيعية التي جرى تناولها في المقطع السابق هي بالتالي شواهد وفقاً للتعاليم «الپيرسية» ، ولكن «پيرس» نفسه يدخل كذلك الدل

بالإصبع («السبابة») في هذه الفئة - يتصل بالموضوع المعني بالمجاورة المادية - وكذلك ترنح مشية البحار التي تدل على مهنته، والقرع على الباب الذي يشير إلى وجود شخص ما في الخارج، وأدوات التأشير اللفظية (Deixis) (كالضمائر «أنا» و«أنت»، وأسماء الإشارة مثل «هذا» و«ذاك» وظروف المكان والزمان، مثل «هنا» و«الآن»، الخ).

الرمز: هنا تكون العلاقة بين حامل - العلامة والمدلول إتفاقية (عرفية) (Conventional) وغير معللة؛ يكون هنالك تشابه أو رابط مادي بين الاثنين: «الرمز علامة ترجع إلى الموضوع الذي تدل عليه حقيقة بفعل قانون ما يكون عادة تشارك أفكار عامة»، (مجلد 2، فقرة 249). المثال الأكثر وضوحاً على الرمز هو العلامة اللسانية.

وعلى الرغم من المواصفات التي أضافها «پيرس» نفسه على حدوده، والتي تفيد بأنه ما من شيء يمكن أن يكون إيقونة «محضة» أو شاهداً «محضاً» أو رمزاً «محضاً»، وبأن ذلك ليس سوى محاولة لتطبيق تصنيف الفئات بشكل مطلق وساذج لا طائل منه. فالمسرح، على سبيل المثال، يبدو أنه ميدان كامل للإيقونة: أين يمكن أن يكون هنالك شبه مباشر بين حامل - العلامة والمدلول أفضل مما هو عليه في علاقة الممثل - الشخصية؟ أول من حاول أن يطبق المفهوم «الپيرسي» في المسرح هو الكاتب «پان كوت» الذي قبل بإيقونية العلامة

المسرحية الظاهرة وعين وجه الشبه الأساسي: «الإيقونة الأساسية في المسرح جسد الممثل وصوته» (1969، ص. 19).

ومن المفيد فعلاً فهم مسألة تتعلق بأهمية الإيقونات في التسويم المسرحي. فمن الواضح أن نسبة التماثل تظهر في أكثر الأحيان بين الأجساد البشرية التي تقوم بالتمثيل، وتلك التي يجري تمثيلها، أو بين السيف المسرحي وذلك الذي يساوقه درامياً («الشبه» المتضمن في هذه الحالات يكون، ولا شك، أقوى مما هو عليه في مثل التصوير الذي ذكره «پيرس»). فقد يكون المسرح الشكل الفني الوحيد القادر على استغلال ما يمكن أن يعرف بالهوية الإيقونية: حامل - العلامة الذي يدل حقيقة على زيّ أنيق من الحرير يمكن أن يكون بالفعل زياً أنيقاً من الحرير عوض أن يكون ذلك فعل إيهام يولده اللون فوق القماش أو تولده صورة مطبوعة على «السلولويد» (Celluloid)، أو يولده وصف ما. كانت ذروة تأكيد الهوية الإيقونية الحرفية في أساس إيماءة من بين إيماءات «المسرح الحي» (The Living Theatre) في الستينات: ادّعى يومها «جوليان بك» (J. Beck) و«جوديت مالينا» (J. Malina) أنهما يمثلان نفسيهما تماماً على المسرح، بحيث إن الشبه بين العلامة والموضوع أصبح - فرضاً - مطلقاً.

وقد تتداعى الإيقونية بواسطة المعلقين والعلامات البصرية حيث يكون الشبه المتضمن أقرب إلى الظاهر. فالمصادر الإيهامية البصرية المسرحية ليس لها منازع: وإذا ما استثنينا العلامات

الحرفية، يستطيع العرض أن يعتمد على سلسلة لا تنتهي من تنكر الهيئة بدءاً بالتجسيمات الطبيعية وانتهاء بعرض الخلفية والفيلم. ولكنه من الخطأ حصر المفهوم في الصورة البصرية وحدها؛ فإذا كان المسرح يعتمد على الشبه فإنه يفترض أن يشمل كذلك أنساق - العلامة السمعية وكذلك طبعاً التمثيل عامة. وقد أوضح «باتريس پافيس» (P. Pavis)، أن «لغة الممثل تعمل كإيقونة حالما يتلفظ بها الممثل»، أي، إن ما يتلفظ به الممثل يصبح تمثيلاً لشيء ما مساوق له فرضاً، هذا «الخطاب» (پافيس 1976، ص. 13). ففي العروض الطبيعية بوجه خاص، يجري حث الحضور على اعتبار العلامات اللسانية والعناصر التمثيلية الأخرى جميعها مماثلة للأشياء التي تدل عليها حقيقة مباشرة.

ويظهر أن مبدأ التشابه لم يحدد بعد بشكل كاف في المسرح. فنسبة التجانس الأصلي الذي يعمل بين العرض وما يفترض أن يدل عليه حقيقة متغيرة إلى أقصى حد. وإذا اعتبرنا حال الإيقونة بامتياز الخاصة بـ «كوت»، أي الممثل ومقوماته المادية، فإن الشبه بين العلامة والشيء الذي تقوم مقامه يبدأ بالسقوط حالما نأخذ في اعتبارنا، مثلاً، الممثلين الأولاد الذين كانوا يقومون بأدوار النساء في العصر اليزابيتي، وتصوير الممثلين الإغريقين للآلهة، أو العديد من حالات نجوم المسرح المسنين الذين يتابعون تبني أدوار الأبطال الرومنطيين، وكذلك نجوم المسرح الإناث (فضلاً على ذلك تشخيص «سارة برنارت» (S. Bernhardt) المسنة الخشبية الساق لدور «هملت»). عند هذا

المستوى يظهر الأساس الإتفاقي للإيقونية في المسرح للعيان بشكل واضح .

الجزء الأكبر من غنى العرض المسرحي يعود إلى التلاعب في تغير نسب الحرفية السيميائية: فتيان ممثلون يؤدون، على درجة ما من شبه الصدق، أدوار العشاق في «جنة عدن» ما، تمثلها أشجار مقطوعة من الكرتون. المثال الأقوى على مثل هذا الخلط بين الحرفية الإيقونية والتخطيطية المفصوحة في المسرح المعاصر قد يكون «الجبل» (K) للمخرج «رُوبرت ويلسون» (1972) (R. Wilson)، وهو عرض ملحمي مدته 168 ساعة قُدِّمَ بالقرب من «شيراز» في إيران، حيث قام الجبل الحقيقي بدور الديكور، وقد أقامت في جزء منه، أُعِدَّ خِصْصاً لهذه المناسبة، أجساد فعلية (بشرية وحيوانية) لأدوار مختلفة، وفي جزء آخر أقيمت قواطع مقولبة لأناس مسنين، وديناسورات وسفينة نوح وضاحية أميركية وشعارات توراتية.

وكان «بيرس» قد قسم الإيقونة إلى ثلاثة أصناف هي الصورة والتخطيط والاستعارة. فإذا كانت بعض الأشكال المسرحية - لا سيما التمثيل - «الإيهامي» - تدفع بالحضور لينظر إلى العرض وكأنه صورة مباشرة للعالم الدرامي، فهناك أشكال أخرى تكتفي بالتصوير التخطيطي أو الاستعاري حيث يكون الشبه بين العلامة والموضوع انبنائياً عاماً. هكذا، يستطيع ممثل البانتومياء، أو المسرح السريالي أن يشخص شكل الطاولة (تخطيط). وفي المقابل يمكن أن يكون الشبه مفترضاً عوض أن يكون ظاهراً، كما



هو حال مسرح فارغ قد يتحول إلى ساحة قتال أو قعر أو خلية سجن (استعارة).

فالإيقونة تكون بذلك مشروطة بقوانين قابلية تحول العلامة إلى حد بعيد. وإذا استطاع نسق علامة ما أن يقوم بدور يشغله عادة نسق آخر، فمن الواضح أنه لا يمكن الاستغناء عن شبه مباشر. «المشهد الصوتي» الخاص بـ «هونزل» مثال نموذجي على ذلك. ففي المسرح الأليزابيتي، تقوم اللغة في أكثر الأحيان، وذلك بمعزل عن الكلام الذي يدل حقيقة بصورة عامة، بدور إيقونة وصفية زائفة في تصوير المشهد الدرامي، كما يحصل في «العين بالعين» (Measure for Measure) عندما تصف «إيزابيلا» مكان لقائها «بأنجلو» بالتفصيل:

له حديقة يحيط بها سياج من اللبن  
تمتد في جانبها الغربي كرمة  
بوابتها من ألواح متراصة  
يَلْجُها هذا المفتاح الكبير  
أما هذا فهو مفتاح باب صغير  
يصل ما بين الكرمة والحديقة... (6)

---

(6) من المسرح العالمي، 18، ترجمة زاخر غبريال.

عرف البلاغيون هذه الحيلة بـ التوبوغرافية (Topographia) وهي تقوم على أساس تشابه استعاري محض بين التمثيل اللفظي والمشهد الموصوف.

وبناءً على ذلك يكون مفهوم الإيقونية نافعاً شريطة أن نأخذ في اعتبارنا مؤهلتين. الأولى كون مبدأ التشابه طبعاً جداً ومبنياً قطعاً على أساس الاتفاق (عندما نقول بأن صورة ما تشبه شيئاً ما غيرها فإن ذلك لا يلغي حقيقة أن هذا التشابه قد يكون نتيجة اتفاق ثقافي (إيكو 1976، ص. 204)، مما يسمح للمشاهد بأن يقيم التماثل الضروري بين ما قام وما يقوم - مقام المواضيع أياً كانت المادة الحالية أو كيفما كان التساوق الإنبثائي فيما بينها. والثانية، حتى بالنسبة إلى توابع - العلامة الأقرب إلى الحرفية (الجبال التي تمثل الجبال أو «جوديت مالينا» التي تمثل ذاتها)، كون التشابه يدخل في حسابه ليس مجرد علاقة موضوع واحد - بموضوع واحد من بين المواضيع المتماثلة فقط، بل كذلك علاقة يتوسطها ضرورة الصنف المعني أو الفكرة الذهنية المعنية. وفي مفهوم «پيرس» يستلزم التسويم «تعاون فواعل ثلاثة مثل علامة ما وموضوعها (Object) وتعبيرها (Interpretant) (1931 - 1958، مجلد 5، فقرة 484) («التعبير» هو الفكرة التي تصدر عن العلامة تقريباً)، بحيث يمكن القول بأن أي شيء يسمح للمشاهد بتشكيل صورة، أو ما شابه ذلك عن الموضوع الممثل، يكون قد قام بدور تابع إيقوني :

«ليست الكلمة أو الماركة المادية الدالة علامة وحسب، بل كذلك الصورة التي يمكن أن تثيرها في ذهن من يتلقاها - علامة بواسطة الشبه، أو كما نقول، إيقونة - يمكن أن تكون علامة للصورة المشابهة لها في ذهن من أرسلها».

(1931 - 1958، مجلد 3، فقرة 433).

ليست الشواهد، مثلها مثل الإيقونات، موجودات مميزة في توابعها على نحو أفضل. فاللباس مثلاً، قد يدل حقيقة على زي لباس النموذج الدرامي، ولكنه يقوم، في الوقت نفسه، شاهدياً مقام مقامه الاجتماعي أو مهنته، ومثل ذلك، قد تمثل حركة الممثل في المسرح فعلاً من العالم الدرامي، وفي الوقت نفسه، قد تشير إلى حالة الشخصية الدرامية النفسية، أو إلى مقامها (إختيال راعي البقر الأميركي، أو ترنح البحار كما جاء في المثل عند «پيرس»). فئة الشواهد واسعة جداً إذ إن أي مظهر في العرض يمكن أن يعتبر شاهدياً في معنى من المعاني. فالديكور الدرامي، مثلاً، لا يمثل في أكثر الأحيان بواسطة «صورة» مباشرة، بل عبر تشارك العلة - و- المعلول أو بالمجاورة. (تأمل المشهد الأول من «العاصفة». حيث يمكن الإيحاء بالعاصفة وبشكل يتوافق مع المبادئ الإيهامية، بواسطة آلات الريح أو المطر المسرحية، أو بواسطة أدوات تكنولوجية أخرى، أو ببساطة، بواسطة حركات الممثلين التي تصور عواقب العاصفة المباشرة.).

في مثل هذه الحالات يظهر تابع الشاهد ثانوياً نسبة إلى تابع الإيقونة، ولكنه في حالات أخرى تكون الغلبة في المسرح «للتأشير إلى» وليس لضرب من الدل التصويري. وللتأشير في أغلب الأحيان فعل تعيين الأشياء (سواء أكانت ممثلة مباشرة أم لم تكن) التي يرجع إليها المتكلم وبالتالي فإنها تضعه في احتكاك ظاهر مع محيطه المادي ومع محاوريه أو مع الفعل المروي والمطلوب إنجازه، إلخ (انظر ص. 114 أدناه). وكذلك يمكن أن تستخدم تغييرات الإضاءة في تعيين أو تحديد موضوع الخطاب بطريقة شاهدة: في «لعبة» لـ «صموئيل بيكت»، مثلاً، استخدم الضوء المركز (أفضل شكل تأشير تكنولوجي مباشر يملكه المسرح) ليس لتعيين كل من يؤدي المونولوج بطريقة أقرب إلى الإيماء الشاهدة وحسب، بل كذلك لإثارة كل متكلم واستفرازه على الكلام. عند هذا المستوى، يكون للشواهد المسرحية دور كبير في «تركيز الانتباه» على حد قول «پيرس»، وبالتالي فإنها تقترب كثيراً من حيل التصدير البينة (أي أنها تشير إلى الموضوع المطلوب التنبيه له). وقد أكد «پاتريس پافيس» على أهمية تابع - العلامة الشاهدي في لفت انتباه الحضور إلى الموضوع الذي يتوجب أن يوجه اهتمامه إليه مباشرة: «وبالتالي يلجأ المسرح إلى الشاهد لأنه يتوجب عليه أن يشد انتباه المتلقي على الدوام» (1976، ص. 16).

تعتبر أدوات الإشارة اللفظية أشكال علامات تأشيرية نموذجية، ولكن الجدل لم يحسم بعد حول هذه المسألة. فقد

صنّفها «پيرس» كـ شواهد فرعية أو رموز شاهدة نظراً لأن أية علامة لسانية تكون اتفاقية في مرحلة أولى ، ولأن دورها الدلالي أو حامل - المعنى يأتي قبل دورها التأشيرى . وعلى الرغم من ذلك ، للتأشير أهمية كبيرة في الدراما ، فهو يشكل الوسائل الأولية التي تكيف اللغة نفسها بواسطتها تجاه المتكلم والمتلقي (بواسطة الضمائر «أنا» و«أنت» ، . . . إلخ) ، وبالنسبة إلى زمان الفعل ومكانه (بواسطة الظروف ، «هنا» و«الآن» ، . . . إلخ) ، مثلما تكيف نفسها بشكل واسع بالنسبة إلى المحيط المادي المزعوم والمواضيع التي تشغله (بواسطة أسماء الإشارة ، «هذا» و«ذاك» ، . . . إلخ) . وكما أشرنا سابقاً ، يعتبر التأشير أكثر المقومات اللسانية دلالة في المسرح إحصائياً ووظائفاً معاً (انظر ص . 213 ff أدناه) .

وكما أشرنا سابقاً ، مثال الرمز عند «پيرس» هو العلامة اللسانية . ولكنه يتوجب علينا أن نؤكد أن العرض المسرحي ككل هو رمزي ، نظراً إلى أن المشاهد ينظر إلى أحداثه على أنها تقوم مقام أشياء أخرى غيرها استناداً إلى الاتفاق وحده . ففي بعض أشكال المسرح - الميمياء أو مسرح «النو» - تتحكم الاتفاقات الدلالية بأنساق - علامات أخرى ، ولا سيما الإيمائية والحركية منها ، كما هو حال اللسانية تماماً . ولذلك يمكن القول إن توابع - العلامة الرمزية والإيقونية والشاهدة تكون حاضرة في آن واحد في المسرح : جميع الإيقونات والشواهد تقوم في المسرح ضرورة على أساس الاتفاق .

## الاستعارة والمجاز بالمجاورة ومجاز الجزء من كل

(Metaphor, metonymy and synecdoche)

وكما تقدم في تصنيفنا لأنواع الشبه الإيقوني الذي يكون مفترضاً أكثر منه ظاهراً، استخدم «پيرس» مقولة الاستعارة البلاغية. ففي عبارة مثل «إنها زهرة منشور حقيقية» (She's a real wallflower)، يكون الشبه المفترض بين الدال: «زهرة المنشور»، والمدلول: «فتاة لا ترقص في الحفلات»، اعتباطياً ووهيمياً - فهما يشتركان في الغالب في مقوم دلالي هو «الالتصاق بالجدران». في العرض المسرحي قد يكون التساوق المفترض، مثلاً، بين ستار الخلفية الأخضر والمدلول: «ديكور غابة»: استبدالاً استعارياً يقوم على أساس مقوم مشترك واحد («اللون الأخضر»).

عالم اللسانية «رومان جاكوبسون» (R. Jakobson) الذي تعامل مع الشكلانية الروسية ومع بنيوي براغ في آن واحد - تقدم بنظرية كبيرة التأثير تقول بأن الاستبدال الاستعاري يشكل قطباً أساسياً، ليس بالنسبة إلى استخدام اللغة وحسب، بل كذلك بالنسبة إلى النشاط السيميائي والفني عامة. ويصنف فئة القطب الآخر كذلك بواسطة صورة بلاغية: المجاز بالمجاورة أو باستبدال العلة بالمعلول (مثلاً، أن يقوم «البيت الأبيض» مقام رئيس الولايات المتحدة، أو أن تقوم المظلة وقبة البؤلر والصحيفة المطوية مقام سكان المدينة الانكليزية). وبرهن «جاكوبسون» على أن هذا التمييز يستخدم عادة في تصنيف ضروب التمثيل المسرحي: فالواقعية على سبيل المثال، مجازية بالمجاورة، أما



«الرمزية» فهي استعارية أولاً. (جاكوبسون وهال - 1956 Hall؛ أنظر كذلك هوكس 1977 a. ص ص. 77 ff؛ لودج - Lodge 1977).

ومن الواضح أنه فيما يكون الاستبدال الاستعاري مرتبطاً بتابع - العلامة الإيقوني (كلاهما يقوم على أساس مبدأ الشبه المفترض) فالاستبدال المجازي بالمجاورة يكون مرتبطاً بالشاهد (كلاهما يقوم على أساس مجاورة مادية). ولاحظ «فلتروسكي» أن أياً من اللوازم المسرحية، مثلاً، يمكن أن يقوم مقام من يستخدمه، أو مقام الفعل الذي يستخدم من أجله: «فهو موصول بالفعل بشكل وثيق بحيث إن استخدامه المسرحي لغرض آخر يعتبر مجازاً بالمجاورة». (1940، ص. 88). وفي هذا المعنى، تقريباً، يكون استخدام السيف المسرحي لحلاقة اللحية «تحريفاً» مجازياً بالمجاورة. وقد ترتبط بعض الأدوار النمطية المقولبة بـلازم خاص بحيث إن الاثنين يصبحان مترادفين، كما هو الحال بالنسبة إلى ما يسمى بـ «حامل - الرمح» حيث يشير اللازم (الرمح) إلى دور الممثل كذلك وبالعكس.

ويشير «ياندریش هونزل» إلى شكل آخر يعتبر أنه استبدال مجازي في المسرح، أي كـ «مجازات مسرحية» مثل تمثيل ساحة قتال بواسطة خيمة واحدة، أو تمثيل كنيسة بواسطة برج قوطي (1940، ص. 77). وقد عدّ البنيويون، ومنهم «جاكوبسون»، هذا النوع من الاستبدال المعمول به هنا، أي استبدال الكل بالجزء، ضرباً من ضروب المجاز أطلق عليه البلاغيون الكلاسيكيون

تسمية «سيناكدوش» (Synecdoche). إنه إصرار على التمييز بين الاثنين له ما يبرره، ذلك أن إحلال الجزء مكان الكل في المجاز يعتبر عملياً أمراً أساسياً بالنسبة إلى أي مستوى من التمثيل الدرامي.

وفي العودة إلى مثال «هونزل» على مجازات الجزء من كل المسرحية، يبدو جلياً، على الرغم من أن ديكورات الواقعية تكون في غاية التفصيل، أن ما يمثل أمام الحضور فعلياً يقوم مقام جزء من العالم الدرامي الذي يجري فيه الفعل فقط. ولذلك تمثل الديكورات الكبيرة عادة بواسطة مظاهر ملائمة يمكن التعرف عليها: مثال على ذلك أن قصرأ ما يمثل بواسطة حائط فيه أبراج، والسجن بواسطة نافذة فيها قضبان، والغابة تمثل بواسطة عدد من الأشجار المسرحية، سواء كانت مرسومة أو قائمة في شكلها الفعلي. وينطبق المبدأ نفسه على الممثلين الذين يمثلون فرضاً أعضاء مجتمع كبير وذلك عندما يكون من المفترض أن تقع هويتهم وأفعالهم في سياق أوسع من الحالة الظاهرة مباشرة (هذا السياق الكبير يكون غالباً: روما، أورليانز، ... إلخ). عندما يتعدى التمثيل المسرحي كونه رمزياً أو استعارياً - عندما يقوم الممثل بأداء «جريمة»، مثلاً، عوض أن يوحى بها بواسطة رموز اتفاقية - يفترض على الدوام، ورغم ذلك، أن يكون هنالك موافقة من الحضور على اعتبار الحركات التي يقوم بها الممثلون، والتي قد لا تضيف شيئاً في حد ذاتها، تشخيصاً للفعل الكامل (استخدام التلاعب بالسكين المسرحية كتشخيص للجريمة) (انظر

ص. 191 - 192 أدناه). وكما أكدنا في ما تقدم، تعمل المواضيع في المسرح، على حد تعبير «إيكو»، سيميائياً إلى الحد الذي تقوم معه «على أساس مجاز الجزء من كل الذي يعمل كـ «فرد من صنف»» (1967، ص. 226)، وبناءً عليه يمكن أن نبرهن على أن العلامة المسرحية هي في طبيعتها مجازية كجزء من كل.

### الإبانة<sup>(7)</sup> (Ostension)

وأخيراً يمكن أن نشير إلى ملاحظة حول التسويم المسرحي تميزه أكثر من غيرها عن ضروب الدل في الفنون الأخرى كافة، ولا سيما الأدب. فالمسرح يستطيع أن يعتمد شكل الدلالة الأكثر «بدائية» الذي يعرف في الفلسفة باسم الإبانة (أو التعريف بالمثال). فلغرض الرجوع إلى موضوع هام أي تعيينه وتعريفه، يمكن أن يتناول أحدهم الموضوع ويبينه لمتلقي الرسالة المعينة. ومثل ذلك، فعرض أن يكون الرد على سؤال طفل: «ما هي الحصاة؟» بجواب تفسيري («إنها صخرة صغيرة شكلتها المياه») يتناول أحدهم أقرب مثال يجده عند الشاطئ أو مرمياً على الأرض ويبينه للطفل، أو مثل ذلك، وبغرض الإشارة إلى الشراب

---

(7) من أبان الشيء، فَرَجَهُ، أو التعريف بالمثال كما جاء عند المنطقة العرب «وهو عملية تعريف ما بالإشارة إلى فرد أو مجموعة جزئية مندرجتين تحتها». عن: عادل فاخوري، منطق العرب، دار الطليعة، بيروت 1981.

الذي يفضلهم أحدهم، يرفع آخر كأس جعة أمام عينيه. ما يحصل في مثل هذه الحالات لا يعني أن الواحد أو الآخر يبين (يعرض) المرجع الفعلي («الحصة» التي يرجع إليها، أو «الجعة») ولكنه يستخدم الموضوع العيني «كتعبير عن الصنف الذي هو فرد منه» (إيكو 1976، ص. 225)<sup>(8)</sup>: وهكذا «يتزعزع تحقق الشيء» ليصير علامة.

وقد برهن «إيكو» على أن هذا الشكل البدائي من الدل هو «المثل الأساسي الأهم على العرض» (1977، ص. 110). فعملية التسويم تؤمن إبانة المواضيع والأحداث (وبالتالي العرض كله) أمام الحضور عوضاً عن وصفها وشرحها أو التعريف بها. هذا المظهر الإباني للعرض المسرحي يميزه، مثلاً، عن الرواية التي تقوم على وصف المواضيع والأحداث أو سردها بالضرورة. وللتأكيد ثانية، فإن ما يحصل لا يعني أنه يبين المرجع الدرامي - أي شيء في العالم الممثل - بل شيئاً ما يعبر عن صنفه. ويجري التأكيد على العرض وتبيانته بواسطة شواهد ومراجع لفظية، وغير ذلك من حيل التصدير التي تعمل كلها على تمثيل ما هو أساسي في الفرجة المسرحية، ألا وهو «العرض».

---

(8) أنظر ترجمتنا لـ «سيمياء العرض المسرحي» لـ «أمبرتو إيكو» إضافة إلى الحواشي والمصطلحات المعمول بها في الانكليزية والفرنسية والعربية، مجلة الفكر العربي عدد 55، 1989.

## ما وراء العلامة

لم تكن دراسة العلامات المسرحية في هذا الفصل بالمكونات بل بالتوابع التي يتداخل بعضها ببعض الآخر (مثل «التصدير» و«الشواهد» و«الإبانة»). وذلك يعني أنها طرق مختلفة تتناول الظاهرة نفسها. ويمكن أن نعتبر شتى توابع - العلامة المذكورة هنا متكاملة بالإضافة إلى كونها يستبعد بعضها بعضها الآخر، ومن المؤكد أنها لا تستنفد سلسلة ضروب الدل التي يمتلكها المسرح. إن ما تشير إليه هذه المقولات السيميائية هو بعض الوسائل التي بدأت المهمة الكبيرة بها في وصف وتصنيف مادة في غاية التعقيد، ألا وهي إنتاج المعنى في المسرح.

ولا يسعنا أن نذهب أبعد من ذلك في البحث عن المعنى المسرحي دون الانتقال وبأية وسيلة، إلى ما وراء مقولة العلامة، وذلك من أجل دراسة «الرسالة المسرحية» أو «النص» ودراسة أنساق العلامات، أو الكودات التي يتجهها العرض. خلال السنوات الأخيرة، كانت سيمياء العرض قد أولت العلامة وتوابع - العلامة عنايتها أكثر مما فعلته مع الاتصال المسرحي والقواعد التي تشكل أساساً لها، وغير ذلك من المسائل الرئيسية التي نتقل إلى دراستها الآن.





### 3 - الاتصال المسرحي:

(Theatrical Communication)

#### الكودات<sup>(1)</sup> والانساق ونص العرض

(Codes, Systems and Performance Text)

#### عناصر الاتصال المسرحي

الدلالة (Signification) والاتصال

لا يمكن أن نختزل الدلالة المسرحية في مجموعة تقتصر العلاقات فيها بين حامل - العلامة ومعناه على علاقة حامل - علامة واحد بمعناه. لو كان من الممكن تجزئة نص العرض إلى وحدات معنى ذرية لكانت مهمة دراسة التسويم المسرحي مهمة أولية، ولكان العرض للسبب نفسه مجرد استعراض لمواضيع

---

(1) جمع كودة (Code)، أو دستور، وهو نسق (System) الإشارات (Signals) أو العلامات (Signs) أو الرموز (Symbols) التي يضعها اتفاق ما مسبق يفرض تمثيل المعلومة (Information) ونقلها من المرسل (Sender-transmitter) إلى المرسل إليه (Adresse receiver) (نظرية الإتصال. المترجم).

ينسب المشاهدون إليها في الغالب معاني ثابتة . إنتاج المعنى في المسرح غني جداً ومائع بحيث يستحيل تقديره في المواضيع المنفصلة وأدوارها التمثيلية . فالتقدير الصحيح يفرض تعيين مجموع أرصدة العلامة التي تشكل ما يمكن أن نسميه نسق الأنساق المسرحية ؛ أن نفس العلاقات الداخلية (النحوية) لأي منها وترابط (Correlation) الأنساق فيما بينها ؛ وأن نبين أنواع القواعد التي تجيز اتصال المعنى وتلقيه في جدلية المؤدي - المشاهد . وبالاختصار، يتوجب على سيميائي المسرح أن يعنى بضروب الدلالة وبتائج أفعال الاتصال، وعليه كذلك أن يؤمن النموذج الذي يلائم كليهما .

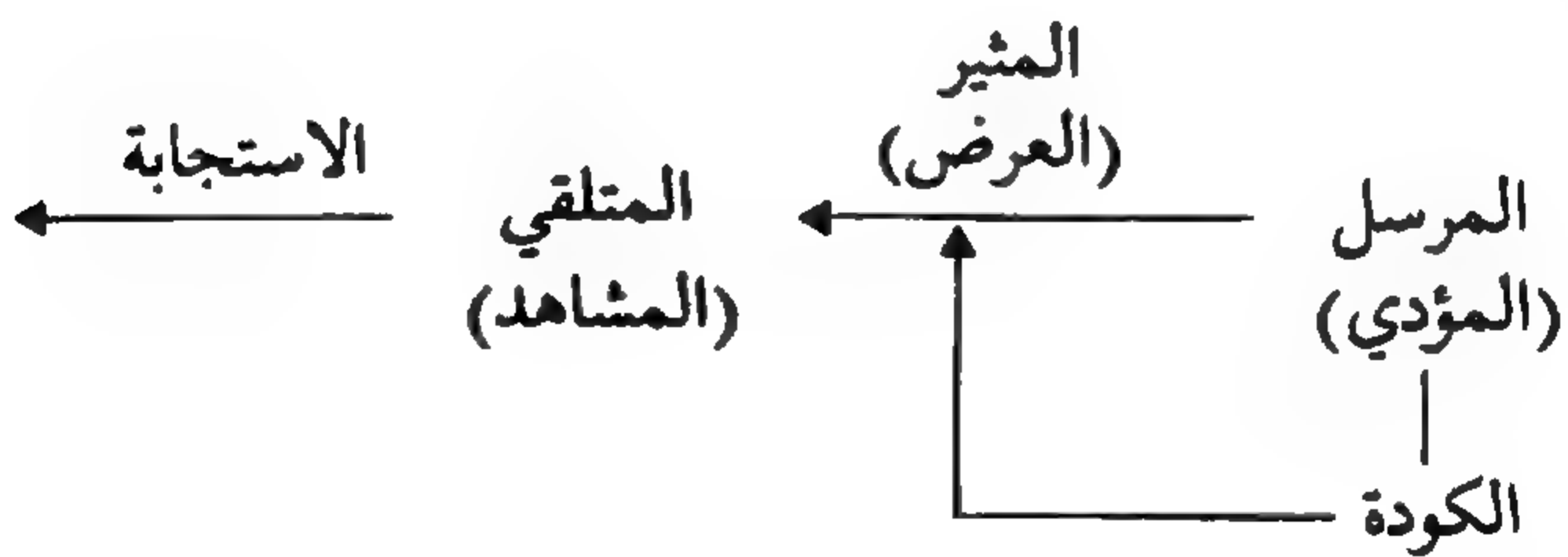
ومن الواضح أن تقدير القواعد التي تسمح بتوالد المعاني المسرحية واتصالها يعتبر تقريباً مشروعاً أقلّ تحديداً، ذلك أن سلسلة الضوابط الاجتماعية والثقافية كلها تكون عادة ضمنية . ويمكن هنا وضع مسودة لنموذج الاتصال الأساسي في المسرح فقط، ويمكن تعيين بعض من مجالات البحث المرجوة في القواعد التي تتحكم بنسق الانساق المسرحي .

### هل يسمح المسرح بالاتصال؟

نقطة - البداية التاريخية الفعلية للبحث في الاتصال المسرحي كانت إشكالية نفي إمكانية القيام بذلك حقيقة . في العام 1969 اعترض عالم اللسانية الفرنسي «جورج مونان» (G. Mounin) على تصنيف رابطة المؤدي - المشاهد كعلاقة اتصالية،

وذلك بالاستناد إلى كون الاتصال الأصيل - والذي يعتبر أن التبادل اللساني هو مثله الأسمى - يتوقف على مقدرة الطرفين (أو أكثر) المتورّطين في التبادل على استخدام الكودة نفسها (اللغة الفرنسية مثلاً) بحيث «يصبح من الممكن أن يتحول المرسل إلى متلقٍ؛ والمتلقي أن يتحول إلى مرسل». وهذا ما لا يحصل في المسرح، كما حاول «مونان» أن يبرهن، حيث يكون عمل تقديم - المعلومة أحادي الاتجاه بحيث تكون أدوار المشاركين ثابتة: «ليس هنالك شيء من ذلك في المسرح حيث يبقى المرسل (الممثلون) غالباً هو نفسه، وكذلك يفعل المتلقي - المشاهد (1969، ص. 92).

تصوّر «مونان» للعرض المسرحي هو في الحقيقة نموذج إثارة - إستجابة يقوم على أساس رسائل أحادية الاتجاه بإثارة عدد تقريبي من الأفعال اللاإرادية الآلية التي لا تصل، بدورها، على امتداد المحاور نفسها. ويمكن أن نمثل هذه العملية على الشكل التالي:



هنالك اعتراضات كثيرة على مثل هذه الترسيمية. وجهة نظر «مونان» هذه في تعامل الممثل - الحضور يظهر أنها تستند إلى

أضعف أشكال المسرح البورجوازي حيث يمكن أن يوفر الحضور السلبي قسراً إستجابات مقررة سلفاً وآلية لمجموعة من الرسائل التي يمكن التكهّن بها (العديد من كوميديات الـ «وست أند» (West End) أو كوميديات «برودواي» يعمل بنجاح على أساس هذا المبدأ). ففي أي شكل حيوي للمسرح لا تكون رسائل الحضور مساهمة أساسية في تشكيل العرض وتلقيه وحسب - فقد وسّع العديد من مؤدي ومخرجي ما بعد الحرب مثل «بك» (Beck) و«ريتشارد ششنر» (R. Schechner) حدود العرض ليطال الجمهور بشكل فاضح - بل يمكن القول كذلك بأن المشاهد، وبفضل رعايته الحقيقية للعرض، يأخذ المبادرة في دائرة الاتصال (يكون قدومه واستعداده، كما تقدم، رسائل تمهيدية تستحث المؤدين على الفعل بكل ما في الكلمة من معنى؛ انظر، ص. 149 - 150 أدناه).

الإرتباك الرئيسي الذي أثاره إنكار «مونان» حالة الاتصال على العرض يعود إلى تحديداته نفسها للإتصال وللكودات التي يعتمد عليها: فقد أصر على أن يكون المرسل والمتلقي على حد سواء في وضع يسمح لأي منهما بأن يستخدم كودة واحدة ومجموعة من القنوات المادية، وبالتالي بنقل رسائل متشابهة، فيما يقول تصور أشمل لعمل الاتصال - وهو التصور المقبول عامة اليوم - بأنه يكفي أن يكون المتلقي ملماً بكودة المرسل ليصبح بذلك قادراً على فك كودة الرسالة. وكما جاء على لسان «فرنكوفيني» (F. Ruffini) في معرض ردّه على اعتراض «مونان»، «إذا كان كل من

المرسل والمتلقي يعرف الكودة الخاصة بالآخر، فإنه ليس ضرورياً على الإطلاق، أن تتطابق الكودتان ولا أن تترجما رسائل كل منهما بدقة، ولا أن يحصل الاتصال في الإتجاهين على طول القناة، كي يستقيم الاتصال» (a 1974، ص. 40). فالمشاهد المجرب إلى حد معقول يستطيع أن يفهم العرض بلغة الكودات الدرامية والمسرحية المستخدمة من قبل المؤدين، ويعتبر مجال المعارف المشتركة أو الكفاءة هذا واحداً من بين حقول الاستقصاء الهامة التي تنتظر سيميائي المسرح.

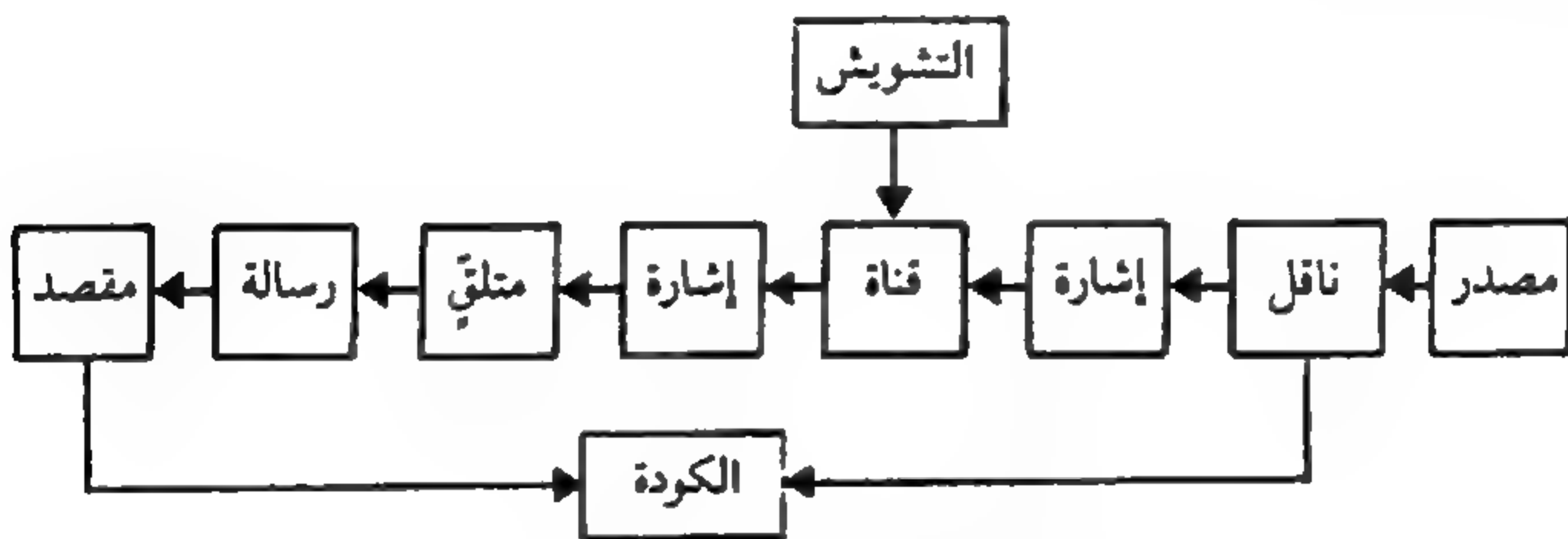
وعلى الرغم من ذلك، فإنه يفترض بنا أن نأخذ التحدي الجريء الذي أثاره «مونان» على محمل الجد: فهو ينبه إلى صعوبة تحديد تعامل الممثل - الحضور، وأكثر من ذلك، إلى خطورة اعتبار العرض لغة مماثلة للكلام مباشرة، وبالتالي إلى خطورة اعتباره موضوعاً مناسباً لنماذج تحليلية مأخوذة مباشرة من اللسانية. عند هذا الحد يتوجب على السيميائي أن يجد النموذج النوعي الخاص بتعقيدات الاتصال المسرحي.

### نحو نموذج (Model) بسيط للاتصال المسرحي

يمكننا أن نصف عمل الاتصال عامة بأنه نقل إشارة من مصدر ما إلى مقصدها. العوامل التي تساهم في النقل ممثلة في التخطيط، ص. 58 (عن «إيكو» 1976، ص. 33). الخاص بالاتصال الأولي.

العامل الأول هنا أو مصدر الإعلام قد يكون عملياً فكرة أو

نبضة في ذهن المتكلم، وقد يكون حدثاً فعلياً (كما هو الحال مع الاتصال الصحفي) أو حال شؤون يفترض بها أن توصل مثل خطورة مستوى مرتفع للماء. يبدأ الناقل<sup>(2)</sup> بالعمل بواسطة مصدر قد يكون صوت المتكلم والمصباح الكهربائي والكمبيوتر والآلة الكاتبة أو آلة التلكس، أو أي شيء قادر على إرسال إشارة (مثالاً على ذلك، الألفاظ والعلامات الكتابية والنبضة الكهربائية) على طول قناة مادية كالسلك الكهربائي وموجات الضوء أو الصوت. وخلال عبورها القناة قد تتعرض الإشارة لعرقلة التشويش أو التدخلات التي تعرقل تلقيها. تلتقط الإشارة بواسطة متلقي (مكبر، العين، الأذن) الذي يقوم بتحويلها إلى رسالة متماسكة يمكن أن يفهمها المقصد<sup>(3)</sup>.



- نموذج مبسط للاتصال -

يمكن تشكّل وفهم (أو التكويد وفك الكودة) الرسائل بواسطة الكودة التي يمكن أن تعرف ببساطة على أنها مجموعة من القواعد

(2) ناقل الرسالة أو «المرسل».

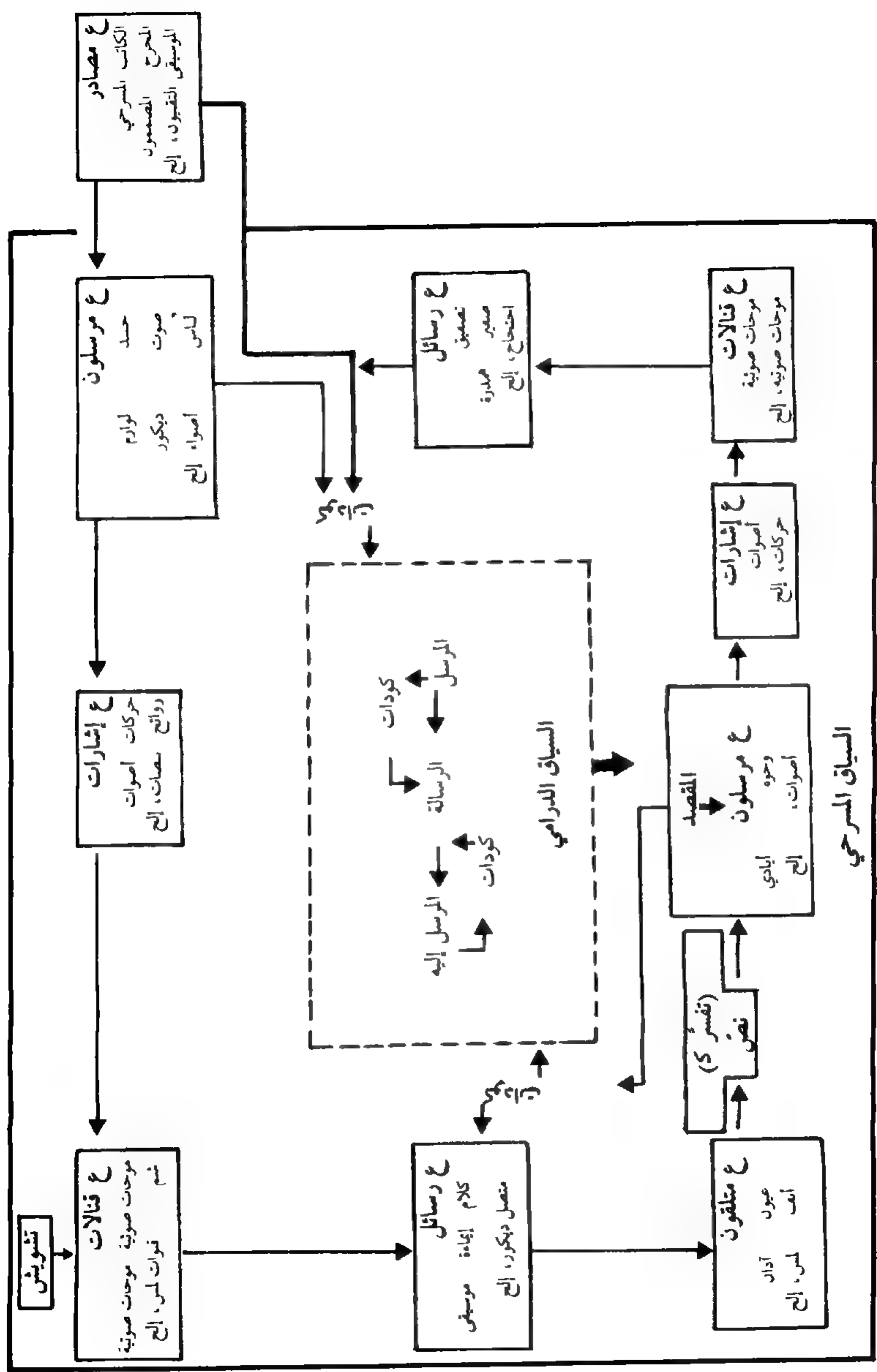
(3) حيث تقصد الرسالة أو «المرسل إليه».



- المعروفة من قبل الناقل والمقصد معاً - التي تنسب محتوى (أو معنى) إلى إشارة ما. ففي الاتصال اللساني تجيز الكودة للمتكلم والمتلقي بأن يشكلوا مقاطع صحيحة من الألفاظ وبأن يتعرفا عليها تركيبياً وينسبا إليها محتوى دلاليًا. وهناك كودات أولية أكثر منها، يمكنها أن تنسب مقادير لونية إلى وهج الأحمر، مثلاً، والأصفر والأخضر، ودلالة الفتح والإغلاق إلى حاجز.

وفي حدود هذا النموذج البسيط بالنسبة إلى الاتصال المسرحي، يجدر بنا أن نشير أولاً إلى أن العرض يتسبب في تكاثر عوامل اتصالية. ففي كل مرحلة من مساره يبرز مركب من المكونات الكامنة أكثر مما يبرز عنصر فرد. ويمكننا، مثلاً، تعيين مصادر الإعلام المسرحي في الكاتب المسرحي (حيث يكون هنالك نص درامي يشكل هذا النص ما قبل - النص، ويكون في الوقت نفسه مكوناً أساسياً للعرض، أنظر ص. 314 أدناه)؛ والمخرج الذي تحدد قراراته وتعليماته إختيار المرسلين إلى حد كبير وكذلك تحدد الشكل الذي تأخذه إشاراتهم إضافة إلى تكويد الرسائل (في المسرح تشارك المصادر المرسلين في تقاسم الكودات العاملة)؛ إضافة إلى تأثيرات مساعدة لمصمم الديكور ومصمم الملابس ومصمم الإضاءة ومؤلف الموسيقى ومدير المسرح والتقنيين والممثلين أنفسهم كصانعي - قرار قادرين ومبشرين وموارد أفكار. ولا يمكن الاستغناء عن أي من هذه المصادر الممكنة التي تكون لها جميعها تأثيراتها الكبيرة على العرض في أشكال المسرح «الأكثر غنى». (أنظر النموذج في الصفحة التالية).

# نموذج مبسط للاتصال المسرحي



ويمكننا أن نعين الكثير من المكونات على امتداد دائرة الاتصال. وتقوم أجساد الممثلين وأصواتهم بدور المرسلين في الدرجة الأولى بالإضافة إلى خصائصها المجازية بالمجاورة (كالملابس واللوازم الأخرى)، ثم سائر عناصر المجموعة التقنية كالمصابيح الكهربائية والآلات الموسيقية وآلات التسجيل الصوتية وآلات عرض الأفلام، وغيرها. ويجري اختيار الإشارة المرسلة وترتيبها بواسطة هذه الأجسام - حركات وأصوات ونبضات كهربائية - تركيباً وفقاً لنطاق واسع من العلامات - أنساق الإشارة التي تنتقل عبر عدد من القنوات المادية الصالحة للاتصال البشري، من موجات الضوء والصوت إلى وسائط الروائح واللمس (بالنسبة إلى «الاحتكاك» في العروض الحديثة، يصبح الشم واللمس شرطين هامين من عملية تلقي النص كله).

وكنتيجة من بين نتائج تكاثر المكونات والأنساق، فإنه يستحيل التحدث عن رسالة مسرحية مفردة: فالعرض - على حد تعبير المنظر في الاتصال أبراهام مول A. Moles - يتألف من «رسائل متعددة تستخدم في آن واحد من أجل إنشائها قنوات كثيرة أو ضروب كثيرة من ضروب استعمال قناة في الاتصال تجتمع في تركيب جمالي أو إدراكي» (1958، ص. 171). ويمكن للمشاهد أن يفسر هذا المركب من رسائل - الكلام والأيماة ومتصل الديكور، إلخ - على أنه نص موحد بما يتفق مع الكودات المسرحية والدرامية التي في حوزته، ويمكنه أن يقوم بدوره بإرسال الإشارات باتجاه المؤدين (الضحك، والتصفيق،

والهمدرة، إلخ)، على طول قنوات بصرية وسمعية، والتي يمكن أن يفسرها كل من المؤدين وأفراد المشاهدين كعدائية أو تقريظ أو ما شابه ذلك. إن عمل الفعل المرتد<sup>(4)</sup> (Feedback) هذا والاتصال ما بين المشاهدين يعتبر أحد مقومات المسرح الحي المميزة، وفي هذا المعنى يمكن اعتبار المسرح «آلة سيبرنتيكية»<sup>(5)</sup> (Cybernetic machine) (بارت 1964 a، ص. 261).

هنا يبرز عامل أكثر تعقيداً في معظم أشكال المسرح، وهو كون اتصال المؤدي - الحضور لا يأخذ شكلاً مباشراً (عدا ما يحصل مع المونولوجات والأيلوجات والكلام على انفراد أو المناجاة): يتم تعامل الممثل - المشاهد في السياق المسرحي من خلال توسط السياق الدرامي حيث يتوجه متكلم تخيلي إلى مستمع تخيلي. إن ما يجري إبانته أمام الجمهور هو هذه الحالة الاتصالية الدرامية (انظر ص. 209 ff أدناه)، وبالتالي فإنه يتوجب على أي نموذج أن يأخذ في اعتباره التواء علاقة «الممثل - المشاهدين المميز هذا. في تخطيط الصفحة التالية نقدم تمثلاً مبسطاً لهذه الحالة. ولا شك في أن هذا النموذج يعتبر مختزلاً وآلياً غير أنه يخدم في الواقع كشعار لخاصية التبادل الاتصالي المسرحي المتعدد المستويات.

---

(4) في السيبرنتيك، فعل التصحيحات والتعديلات المرتد إلى مركز تحكم النسق.

(5) السيبرنتيك هو علم يدرس عمليات الإتصال والتحكم في الآلات والكائنات الحية.

## الإعلام (Information) في المسرح

قد يواجه البعض في اعتمادنا نموذجاً أولياً ومختزلاً للاتصال المسرحي بمسألة ترتبط بنوع الإعلام المرسل في سياق العرض، ذلك أن كل فعل اتصال يتوقف على قيمة - إعلام الرسالة. ويمكننا أن نعتبر /الإعلام/ عامة «معلومات تعطى» حول أمر ما؛ ويمكننا أن نسميه وفقاً للمصطلح التقليدي (أنظر مول - 1958 Moles، ص ص. 128 ff؛ إيكو 1976، ص. 267؛ لا يونز - 1977 Lyons، ص ص. 41 ff). إعلاماً دلاليًا. نوع الإعلام «حول» هذا يرتبط بمحتوى الرسالة الدلالي على نحو صارم، ويمكن أن نحدده بطريقة أفضل كمجموعة من المعارف المعطاة في حال شؤون ما يجري الرجوع إليها. مثل هذه المعارف في العرض المسرحي تعني عادة العالم الدرامي التخيلي الذي يقيمه التمثيل (أي أنها تعني خانة «السياق الدرامي» في النموذج)، وبالتالي يمكن أن يشار إليها بالإعلام الدرامي الذي يتلقنه الحضور في شأن مجموعة من الأفراد والأحداث في سياق تخيلي ما.

وقد يجري تقبل الإعلام الدرامي بواسطة أي من الأنساق المعنية أو بواسطتها جميعاً، ذلك أنه يمكن أن يترجم من نوع رسالة ما إلى نوع آخر وفقاً لكيفيات العلامات أو الإشارات المادية المعنية بذلك. فالمعلومة «يهبط الليل»، مثلاً، قد يجري إبلاغها بواسطة تغير الإضاءة أو بواسطة مرجع لفظي أو إيماثياً كما

يُحصل في المسرح «الشرقي». وكانت الفرجة المسرحية تقليدياً قد قامت على أساس هذه الوظيفة الإعلامية: يتوقع المشاهدون بشكل عام أن يتلقوا مجموعة من المعطيات المتناسكة على نحو ما، وأن تثير الأحداث المروية أو المصورة اهتمامهم.

ولكنه من الواضح أننا لا نذهب إلى المسرح ليجري إعلامنا حول عوالم أخرى فقط مهما بلغ عامل المعرفة هذا من قوة. وكذلك فإننا نستسيغ حضور مسرحيات نعرف محتواها الدرامي بشكل جيد، وأكثر من ذلك، فقد نعود أحياناً لنشاهد مرة ثانية إخراجاً لمسرحية ما. «لماذا»، تساءل «أبراهام مول» علينا أن نذهب إلى المسرح لنشاهد عرضاً لـ «هملت» على الرغم من أننا نعرف المسرحية سلفاً؟ (1958، ص. 127). فمسألة كون اهتمامنا في مسرحية معينة أو عرض لا يستنفده اكتساب «المعلومات المعطاة» الحالية، توحى بوجود مستويات إعلامية أخرى تعمل الرسالة المسرحية عليها.

ففي المعنى التقني - أي في المعنى المتعارف عليه عادة لنظرية الإعلام ونظرية الإعلام الرياضية - يمكن أن نحدد/الإعلام/ في نطاق أضيق ومحض إحصائي: وذلك يشمل إختزال تساوق إحتمال (Equiprobability) الإشارات (أي تساوي قوة إحتمال وقوعها) الموجودة في مصدر الاتصال. فلنفترض أن أحدهم ينتظر رسالة بواسطة التللكس، مثلاً، فإن أيما تراكب محتمل للأحرف المسموح بها في اللغة يمكن أن يقع. تساوق الاحتمال هذا يجري إختزاله مع كل حرف في المقطع بحيث



يكون الاحتمال أو التنبؤ بالحرف التالي عند النقطة التي يقرأ فيها الرسالة «هرة تجلس على فر-»<sup>(6)</sup> (A cat sit on a ma...) في أعلى ذروته (ذلك أن الهررة، سواء من حيث المثل الذي يُضْرَبُ بها أو إحصائياً، لا تجلس عادة على فرس أو على فرخ أو على فرن). هذا النوع من الإعلام الذي يقوم على علاقات التفاضل (Differential relations) بين العلامات أو الإشارات يمكن أن نسميه إعلام - الإشارة<sup>(7)</sup> (انظر مثلاً، («ليونز» 1977، ص ص . 41 ff).

يكون إعلام - الإشارة في ذروته عندما يكون احتمال وقوع العلامة أو الإشارة في أدنى انخفاضه: فلو كان على رسالة التلكس المنوه بها أعلاه أن تنتهي بحرف /ن/، لكانت قيمة - إعلام - الإشارة ازدادت (ذلك أنه، إحصائياً، من النادر جداً أن تجلس هرة على «فرن»). إن قيمة «المفاجأة» للإشارة، كما تقدم، تعود إلى قياس مستوى إعلامها.

في الإعلام الأولي، تكون المعلومة - الإشارة محض تابعة بحيث إنها تبقى متميزة تماماً عن المحتوى الدلالي المنسوب إلى الرسالة. وعلى الرغم من ذلك فإن الخصائص المادية للعلامات أو الإشارات في المسرح، لا تجري إبانيتها من أجل ذواتها (عندما تكون قماشة الملابس أو أجساد الممثلين مصادر أساسية للمتعة)،

---

(6) عملنا على تعريبها بما يتلاءم مع اللغة العربية.

(7) أو المعلومة - الإشارة (من حيث الوحدة الكمية).

وبالإضافة إلى أشكال تراكبها الصورية فقط، بل إنها تساهم كذلك مباشرة في إنتاج المعنى. وبذلك تصبح المعلومة - الإشارة في المسرح مصدر الإعلام الدلالي تقريباً، مانحة كفيات الرسالة المادية القدرة على الدل بالتضمن على سلسلة من المعاني الخاصة بها. ومثلاً على ذلك، يمكن أن يوفر عرضان لـ «آغاممنون» الإعلام الدرامي نفسه (حول حالة المجتمع الإغريقي ومسار الأحداث في الحروب الطروادية، والتفاعل بين الشخصيات الدرامية، إلخ)، ولكن لنفترض أن أحد العرضين «فقير» ومتقشف ومقتصر على إنتاج العناصر الرئيسية للمسرح الإغريقي، فيما الآخر حديث بشكل سخى في وسائطه التمثيلية، يكون للفرق في المعلومة - الإشارة المعنية نتائج خطيرة على فك كودات النص من قبل المشاهد (يمكن أن يفهم أحد العرضين على أساس نزاعات كونية ماورائية، تقريباً، فيما يفهم الآخر على أساس صراعات شخصية ومادية بين المشاركين).

وكما تقدم، تخلق سمية كفيات حامل - العلامة أو الإشارة - المشتركة بين جميع النصوص الجمالية (في الشعر، مثلاً، تكون البنية الصوتية هامة في أكثر الأحيان) - جسراً يصل بين الإشارة - والإعلام الدلالي. وتكون قيمة الدل بالتضمن الخاصة بالعلامة - الإشارة، خلافاً لما تكون عليه في الإعلام الدرامي، نسقية - نوعية: لا يمكن أن تترجم من نوع رسالة إلى نوع آخر، ذلك أنها نتجت عن إبانة الرسالة نفسها في تأليفها النسجي والصوري.

وكحد أقصى، يمكن للإعلام الدرامي أن يكتم تماماً، وذلك

من أجل السماح لحاملات - العلامة والإشارات بحرية أداء من دون أن تكون لها دلالات حقيقية ثابتة. فعروض «بيبيل شو» (Peo-ple Show)، أو «ميرديث مونك»، على سبيل المثال، تعتمد أساساً وبشكل متغير باستمرار على الإبانة الإيمائية والإبانة السينوغرافية والرسائل اللسانية كمادة وتراكيب صورية. ففي هذا النوع من العروض يقتصر وقوع إنتاج المعنى، تقريباً، على مستوى مادة وسائل التعبير وشكلها. وكذلك في المسرح التمثيلي المباشر يمكن لكل نوع رسالة أن يجتذب الانتباه إليه أو إلى خصائص قناته المميزة. وقد لا يكون هناك من فرق في لغة الرواية الدرامية، فيما لو كانت جريمة «يوليوس قيصر» مروية عبر محاكاة الممثلين أو مؤداة بواسطة الباليه أو مصورة في عرض دمي، ولكن تجربة إدراك المشاهدين للعرض يمكن أن تكون نتيجة اختيار لنسق أو قناة أو نتيجة علاقات نحوية وتركيبية خاصة بكل نوع للعلامة.

ويمتد عمل علم الدلالة إلى ما وراء الإشارة والرسالة والقناة ليطال المرسلين الحقيقيين، وليطال كذلك في بعض العروض مصادر الإتصال. فصوت الممثل وجسده، باعتبارهما كمرسلي - إشارة، يصبحان ملائمين للنص في مادتيهما، ذلك أنه بالرغم من كون مقام الممثل الشخصي وصفاته الصوتية وخصائص مزاجه عرضية بالنسبة إلى الدراما، فإنها تساعد المشاهد في إدراكه وفكه لكودات الرسائل. وكذلك يمكن أن يشارك المرسلون المصطنعون كدلالات حاضرة بالتضمن في حد ذاتها. وقد أصر «برشت» على

ذلك في جعله مصادر الإضاءة مرئية في مسرحه بغرض تحاشي «عنصر إيهام غير مرغوب فيه» (1964، ص. 141). وذلك من أجل التأكيد على المقدمات الايديولوجية (المضادة للبورجوازية) للمسرح «الملحمي». وبعده دعا «ريتشارد ششنر» إلى توسيع هذه الإيماءة كي تشمل تقنيي الإضاءة أنفسهم - وهم عادة من بين مصادر إعلام «ما قبل النص» غير المنظورة - «ليصبحوا، على حد قوله، جزءاً فعلياً من العرض... وهم يرتجلون ويعدلون في استخدام ديكوراتهم من ليلة إلى ليلة» (1969، ص. 164). وتجدر الإشارة، في هذا الصدد إلى أن بعض المخرجين المعاصرين أمثال «تاديوز كانتور» (T. Kantor)، يظهر في إخراجه «كضابط» للتأثيرات الهامشية فاضحاً بالتالي دورها الظاهر (والنصي) كمصدر.

إذا كان كل مظهر في العرض يحتمل السمية، فذلك يعني أن المسرح لا يحتمل التكرار إلا نادراً (التكرار - Redundancy اختزال لإعلام الرسالة بواسطة الإعادة وإدخال إشارات ليست ضرورة في صلب إرسال الإعلام، إلخ.). في الاتصال غير - الجمالي يكون التكرار ضرورياً لتكويد الرسائل وفك الكودة بشكل ليس فيه لبس ويعتبر فعل مقاومة ضد «التشويش». فتكرار الألفاظ والأكالييم والتكرار النحوي في اللغة يتيح لنا فهم مادة صحفية من دون عناء مثل «اقتتحت الملكة البرلمان يوم أمس»، ذلك أن الخطأ المطبعي هنا (ق. بدل ف) يمكن اعتباره مجرد «تشويش». أما في البرقيات فإنه يجري التقليل من التكرار بهدف

تأمين كلفة أقل («أصل غداً 9» : هنا أي خطأ مطبعي قد يكون فادحاً).

الرسائل المسرحية ليست تكرارية وذلك إلى المدى الذي يسمح لأية إشارة، حتى وإن كان الإعلام الدلالي المباشر متدنياً، بأن يكون لها ما يبررها «جمالياً»، ويمكن معه أن يغير اختزال الاشارات في قيمة الرسائل المبينة والنص بشكل خطير. فالإعادات والصيغ المركبة على مهل، قد تكون الميزة الحقيقية في بعض العروض مثل عروض «ريتشارد فورمن» والمخرج الإيطالي «كارميلو بيني» (C. Bene)، حيث يشكل تكرار الفعل الهاجس الرئيسي لنوع الإعلام المرسل، ذلك أنه يشكل ميزة العرض المذكور الأكثر أصالة وابتكاراً.

قيمة إعلام العرض، إذاً، مطلقة نظرياً، وهذا ما يتطلب انتباه المشاهد الثابت واليقظ، ذلك أن كل إشارة تحتمل أن يكون لها وزنها في النص. ولكن المشاهد يمكن أن يقرر عملياً هو بنفسه ما يشكله التكرار وما إذا كان الإعلام الذي يتلقاه - سواء كان درامياً أو إشارة أو غير ذلك - يجعل العرض جديراً بانتباهه. وقد يصرف النظر عن النص ويعتبره تمريناً هوهوياً (Tautological) يمكن التنبؤ به.

## الرسالة والخطاب والنص

كيف يمكننا أن نحدد خصائص «الرسالة» التي تنتج إجمالاً بواسطة تعدد - قنوات وتعدد - أنساق نسق الاتصال أو الرسالة

«الكلية»؟ ومن الواضح أنه لا تنبثق متتاليات (Series) ذات مستوى واحد ومتجانسة من العلامات أو الإشارات، بل ينبثق بالأحرى نسيج ضروب تعبير متمايضة تماماً ويتحكم بالضرب الواحد منها اختياره نفسه إضافة إلى قواعد تراكبه. وكما أشار «كريستيان ميتز» (C. Metz) (في رجوعه إلى السينما، ولكن الكلام هنا ينطبق أكثر على المسرح)، «فإن أنساقاً شتى ومختلفة تماماً تتدخل في الرسالة نفسها» (1971، ص. 32). وفي الوقت نفسه، فإن التعالق بين مستويات العرض لا ينشأ صدفة بل يكون نتيجة ضوابط دلالية ونحوية كلية تنشأ عنها في نهاية المطاف بنية واحدة موحدة. ولهذا السبب تجوز تسمية سيل إعلام الخطاب المسرحي المتعدد الخطوط - ولكنه موحد - وما ينتج عنه من بنية متمفصلة في المكان والزمان بالنص.

تزامنياً (Synchronically) - في أية نقطة من متصل العرض - يتميز الخطاب المسرحي «بكثافة العلامات»، كما أشار «بارت» (أنظر ص 33 أعلاه). ففي كل لحظة يستطيع المشاهد أن يتلقى معطيات إدراكية على طول مختلف القنوات التي قد تقوم بإرسال الإعلام الدرامي نفسه (كالتصويري واللساني الذي يرجع إلى ديكور الفعل) ولكنها تقوم بإرسال أنواع مختلفة للمعلومة - الإشارة. الميزة الخاصة بهذا الخطاب تكمن في كثافته السيميائية.

تطورياً (Diachronically) - من حيث تجليه الزمني على المسرح - يتميز النص في انقطاع (Discontinuity) مستوياته



المختلفة. «فالإعلام»، كما أشار «مايكل كيربي» (M. Kirby) «يمثل عادة بشكل منقطع. ويأتي على شكل انفجارات مفاجئة «للبيئات»<sup>(8)</sup> (Bits) غير المنتظمة المتناثرة طوال العرض كنجوم الليل في السماء» (1976، ص. 58). ولكن الأنساق المشاركة هذه لا تعمل معاً في أية لحظة من العرض: أية رسالة أو إشارة يمكن أن تهبط إلى المستوى الصفر أحياناً، بحيث يكون الخطاب المسرحي ثابتاً ككل، ولكن استواءه الحالي يكون عرضة لتبدل مستمر. ويمكننا أن نمثل فقدان الإستواء الزمني لقنوات الاتصال تخطيطياً كما سيأتي. القناة (1) هي القناة الصوتية - السمعية، والقناة (2) بصرية، والقناة (3) شمعية، إلخ، (عن: بيردويستل - Birdwhistell 1971، ص. 117).

الزمن:	ز <sup>1</sup>	ز <sup>2</sup>	ز <sup>3</sup>	ز <sup>4</sup>	ز <sup>5</sup>	ز <sup>6</sup>	ز <sup>7</sup>	ز <sup>8</sup>	ز	...
قناة 1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	...
قناة 2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	...
قناة 3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	...

إلخ.

يكون تباير أجناس الخطاب المسرحي في المكان والزمان معاً. وقد أشار «أبراهام مول» (1958، ص. 9) إلى أن العرض يتجلى في أبعاد ثلاثة للمكان وبعد واحد للزمان كمجموعة موحدة (حول مسألة الزمن الدرامي أنظر ص ص 180 ff - 179 أدناه). وعلى

(8) وحدات الإعلام البسيطة.

الرغم من ذلك تملك كل رسالة مشاركة تركيبها المكاني - الزماني الخاص بها، ولا تعمل بالضرورة في جميع الأبعاد المستخدمة في العرض ككل. فالرسائل اللسانية، مثلاً، محض زمانية (أو أنها تندرج، على الأقل، في «الفضاء الصوتي» فقط على حد تعبير «مارشال ماكلوهن» (ماكلوهن وكارپنتر - 1970 Carpenter، ص. 65)، عدا أمثالها في علامات كتابية كما هو حالها في العناوين المعروضة التي استخدمها «برشت». أما الحركة فهي فضائية مثلثة - الأبعاد وهي في الوقت نفسه عرضة لضوابط زمانية، وعلى الرغم من أن زمنها قد يكون مغايراً لسيلان الألفاظ. بعض العناصر الثابتة من الديكور قد لا يكون لها زمنها المميز، وقد تقوم على أساس بعدين فقط، كما هو الحال مع القواطع المسطحة. وهذا ما يوحي بأن المشاهد نفسه يشكل بنية النص الكلية الفضائية - الزمانية بواسطة «بيتات» المعطيات الإدراكية المتقطعة التي يتلقاها (بينما يكون النص في معظم أشكال الفن الأخرى كالتصوير والشعر أكثر تجانساً في المكان والزمان).

وخلاصة ذلك أن نص العرض يمتاز بسماكة دلالية أو كثافة أجناسه وانقطاع مستوياته الفضائية - الزمانية، وهو في الوقت نفسه شديد الإلتباس (Ambiguous)، ذلك أنه «يسمو على - التحديد» دلاليًا في أية لحظة منه ويستحيل كذلك تكراره. وبعبارة أخرى فالنص ذاتي - التركيز (Self-focusing) بشكل قوي («نص الفرجة» على حد تعبير «ماري لويز پرات - M.L. Pratt». (1977)، ص. 136 ff)؛ ذلك أنه ليس مجرد «إعلام في» شأن ما أو

«معلومات معطاة»، بل إنه حدث جمالي تجري إبانته كبنية  
صورية ومادية.

### تقطيع (Segmenting) النص

إعتقد الكثير من السيميائيين في السنوات الأخيرة بأن  
الموضوع الخاص بتحليلهم هو العرض الواحد في تجليه  
«الأفقي» وعلاقاته الدلالية «العمودية» (أنظر مثلاً، كورفان  
Corvin - 1971)؛ روفيني 1974 a، بتيني ودي مارينيس 1977؛  
دي مارينيس 1978). ولم يحصل سوى تقدم ضئيل في هذا  
الاتجاه بسبب المصاعب المنهجية والعملية الكبيرة التي تكتنف  
المشروع.

فدينامية الخطاب المسرحي - كونه يفترض تحديداً أن يتقدم  
باستمرار - تجعل من دراسته الفعلية مشكلة كبيرة. وخلافاً  
للسينما، فهو لا يسمح بأن يقطع أو أن يثبت خدمة لأغراض  
التدقيق، وأكثر من ذلك، فإنه لا يقبل إعادة تقديمه، ذلك أن  
العلاقات الداخلية الدقيقة التي تستوي في عرض ما سوف تتبدل  
في العرض التالي وإن بشكل طفيف. ولذلك تطرح كثافة النص  
على الراغب في تحليله مسألة المكان الذي يفترض أن يركز  
انتباهه عليه، فتقدم إليه وفرة إعلامية غنية يتعين عليه أن يختار  
منها. وعلاوة على ذلك، فإنه ليس من السهل مطلقاً تحديد  
المدى الدقيق لبنية العرض، ذلك أن عوامل كثيرة مثل الضوابط  
المعمارية التي يفرضها البناء والمسرح وأثر تقبل الحضور (أو

مشاركته) لا يجوز اختزال تأثيراتها على شكل النص.

وقد جرى اقتراح بعض الحلول الجزئية لهذه الصعوبات الاستراتيجية كاستخدام الفيلم للحصول على نص أكثر ثباتاً (أو نص ماورائي) يفي بأغراض التحليل على الرغم من اختلافه الجذري عن النص الفعلي (Pagnini 1970). وعلى الرغم من ذلك تبقى المسألة الأساسية نظرية ومنهجية وهي إقامة معيار تحليلي متفق عليه يمكن بواسطته تحقيق القسمة السيميائية أو تقطيع (Découpage) (\*) العرض. ويمكن، على حد تعبير «مارتشيللو بانيني» (M. Pagnini)، «أن يعترض مباشرة على هذه النقطة المؤلمة» (Punctum dolens) (\*\*) الخاصة بأي بحث في السيمياء أي تقطيع المتصل إلى وحدات منفصلة» (1970، ص. 138). بالإختصار، هل يمكن تحديد الوحدات السيميائية المسرحية النوعية بالإحاطة بجميع عناصر الرسائل العاملة في آن واحد بحيث يتوفر تقطيع متماسك للخطاب المسرحي؟

مثل هذه المقولات التي جرى اقتراحها لا تشجع على التفاضل بالنسبة إلى البحث عن وحدات مسرحية منفصلة. وفي عمله على أساس مبدأ أن سيمياء المسرح تفرض ضرورة، «وقبل أي شيء آخر، تعيين وحدة العرض الدالة (أو السيميائية)»، حاول «كاوزان» أن يقدم معياراً زمنياً يقطع المستويات المختلفة للعرض

---

(\*) هكذا بالفرنسية في الأصل.

(\*\*) هكذا باللاتينية في الأصل.

من أوله إلى آخره: «وحدة العرض السيميائية شريحة (Slice) تحتوي على جميع العلامات المرسلّة في آن واحد وتساوي مدتها العلامة التي تدوم أقل من سواها» (1968، ص. 79). فكل مقطع إذاً، وفقاً لترسيمة «كاوزان»، يمكن أن يحدد بواسطة تدخل إحدى الرسائل المساهمة أو توقفها. ولكن المسألة الأساسية في هذا الاقتراح تبقى مسألة تحديد الوحدات المنفصلة لكل رسالة مفردة، ذلك أنه لا يمكن، إذا ما استثنينا الوحدات اللسانية، لهذه الوحدات أن تتحدد في حدود ذواتها، ذلك أنه يصعب تحديد مدة إشارة ما في أكثر الأحيان.

لم تجد «شريحة» كاوزان تطبيقاً لها ولم يصدر عنها تحليل نصي هام. أما «ميشال كورفان» (M. Corvin)، فقد تبنى في تحليله لعمليّن من إخراج «روبرت ويلسون» (R. Wilson) مقارنة بديلة في تقطيعه. فعرض أن يقوم بتشريح للعرضين عمداً «كورفان» إلى كشف الأشكال البدائية (Paradigmatic) السيميائية المعمول بها: وكوحدات لها، تناول عدداً من السمات (Semes) أو المقومات الدلالية التي يتكرر وقوعها طوال العرض والتي تقوم أنواع رسالة مختلفة بالتعبير عنها (مثال على ذلك، سمات «السمكة» و«الطفل» و«الماء»). إن لهذا الضرب من التحليل أفضلية المرونة، ولكنه لا يحل المشكلة التي طرحها «كاوزان» حول تحديد الوحدات النوعية متعدّدة المستويات للخطاب المسرحي.

البحث عن وحدات منفصلة يفترض بأن متصل العرض

يتعرض «كاللغة» لتمفصل مزدوج في شكل ما: إنه يشتمل على وحدات صغرى مميزة مماثلة للألافيظ التي تشكل بدورها وحدات دالة مماثلة للأكلومات (جمع أكلومة، وحدة الكلمة الصغرى) (Morphemes) والمفردات والجمل، وهلمّ جرّاً. وأشبه ما يكون ذلك في التعبير «السوسوري»، بالنسبة إلى العرض وحده، بفعل كلام تحكمه لغة مسرحية تتوخى الوحدات المستخدمة والقواعد المثبتة لاختيارها وتراكبها المطلوب من أجل «تشريح» متصل الخطاب إلى مقاطع غير - إعتباطية.

هنالك سبب وجيه يدفعنا إلى الاعتقاد بأن مقاربة كهذه لا تعدو كونها إساءة في استعمال «النموذج اللساني» من النوع الذي نبه «مونان» (1969) إلى خطئه. فلو كان الخطاب المسرحي ممفصلاً في الأصل في وحدات متماسكة ومحددة بشكل جيد كاللغة نفسها، لكان من الممكن أن يتعرف المؤدون والحضور معاً على هذه الوحدات حدساً كحاملات اتصال إتفاقية. الصعوبات التي تواجه تحديد المقولات المناسبة توحى بأن الأمر ليس على هذا النحو.

وقد لا يكون تشريح العرض عبر مستوياته المختلفة، أشبه بطبقات قالب الحلوى المتماسكة في ترتيبها، سوى محاولة منهجية مضللة وسابقة لأوانها نظرياً. يتوجب علينا أولاً أن نسعى إلى فهم أفضل لأي من الأنساق العاملة وتحديد قواعدها ووحداتها والكشف عن مركب الكودات الدرامية والمسرحية والثقافية التي تسمح لسلسلة من الرسائل المختلفة بأن تجتمع في



غاية موحدة لإنتاج نص العرض . وفي انتظار أن تعرف أكثر حول مستويات الاتصال المسرحي وقواعده، تبقى «الوحدة المنفصلة» المسرحية حجر الفيلسوف السيميائي .

## الأنساق والكودات المسرحية

### الكودة والنسق

لقد تبين لنا أعلاه (ص. 37) في ما يتعلق بنموذج الإتصال أن نص العرض يعتمد في عمل تكويده وفك كوداته معاً على طوعية عدد من الأنساق، وعلى مجموعة من الكودات المشتركة تقريباً بالنسبة إلى المصادر كمؤدين وحضور. فكلمة /نسق (أي نسق العلامات) وكلمة /كودة/ تستخدمان عادة كمترادفتين عند رجوعنا إلى اللغة وغيرها من الآليات السيميائية من أجل تعيين مجموع العلامات أو الإشارات مرة واحدة بالإضافة إلى القواعد الداخلية التي تحكم تراكبها والقواعد التي تتولى نسب المحتوى الدلالي إلى الوحدات المستخدمة. وقد أوصلتنا هذه العادة الإصطلاحية إلى نوع من الغموض بالنسبة إلى مختلف أنواع القواعد المستخدمة في إنتاج المعنى . وفي مثل الحالة الاتصالية المركبة كالمرشح، يكون من المجدي أن نميز بين شتى أنواع القوانين السيميائية المعمول بها.

/النسق/ نفهم به هنا، إذاً استناداً إلى (إيكو، 1976،

1977) أنه رصيد من العلامات أو الإشارات والكودات النحوية الداخلية التي تحكم اختيارها وتراكبها. ويمكننا أن نحلل النسق

إلى شبكة عناصر صورية لها بنيتها التفاضلية (أي أنها تتحدد في تقابلها المتبادل، والمثال على ذلك في ألوان أضواء حركة المرور) وتخضع لنحو مستقل لا يكون أبداً تابعاً لوظائف الدل التي يتولى القيام بها. وفي هذا المعنى يمكننا، على سبيل المثال، أن نعتبر أن القواعد الصوتية والنحوية للغة ما أشبه بالقوانين الذاتية الإكتفاء ولا نحتاج معها للرجوع إلى المكون الدلالي. فاتفاقات التصوير الفضائية واللونية تمكنا من النظر إليها بشكل مستقل عن محتواها الدلالي. ويمكننا كذلك أن نحلل الحقل الدلالي نفسه كنسق من نوع آخر يحتوي على ترتيب لوحدات ثقافية اتفافية (دالات) تتناسب مع قواعده الداخلية الخاصة به.

الكودة هي ما يجيز لوحدة من النسق الدلالي (الدال) بأن ترتبط بوحدة من النسق النحوي. ذلك يعني أنها تشكل مجموع قواعد تعالقية تحكم تشكل علاقات - العلامة. ويمكن للكودات أن تشمل على قاعدتين بسيطتين جداً أو ثلاث (تقيم العلاقة بين ضوء أحمر وكونه دالاً على «خطر» وبين ضوء أخضر وكونه دالاً على «سالك»، مثلاً) ويمكنها أن تكون معقدة جداً، كما هو الحال مع الكودات اللسانية: لا شك في أن اللغة هي في الواقع مركّب من الكودات التي تمتد من تعالق قواعد الدلالة الحقيقية إلى قواعد اللهجة وشبه اللسانية والبلاغة والتداولية والسياق، والتي تساهم جميعها في تأليف شبكة غنية من الضوابط التي تتحكم بقواعد الألفاظ ومعانيها. ويمكن للعرض المسرحي أن

يشرك ترتيباً واسعاً للقواعد التعالقية المشابهة - في الواقع، يمكن أن تكون جميع الكودات التي تعمل في المجتمع عوامل تعمل بالقوة في المسرح. بعض هذه الكودات (كالحركية والسينوغرافية واللسانية) يعمل على أنه ينتمي إلى نسق مميز، فيما يمكن أن تنطبق الأخرى (الاتفاقات المسرحية والدرامية والكودات الثقافية الأشمل) على الخطاب المسرحي ككل.

### نسق الأنساق

لم يتعدّ استقصاء الأنساق المسرحية مجرد تعيينها إلا نادراً. وكان «تاديوز كاوزان» (1968) قد قدم تصنيفاً نمطياً تقريبياً أولاً لثلاثة عشر نسقاً، وسلم في حينه بأنه «يمكن وضع تصنيف أكثر تفصيلاً بكثير» (ص. 61). ووضع قائمة باللغة والنغمة وميمياء الوجه والإيماءة والحركة والماكياج وتسريحة الشعر والملابس واللوازم والديكور والإضاءة والموسيقى والمؤثرات الصوتية (بما في ذلك، «التشويش الخارجي»). وتجدر الإشارة إلى أن «كاوزان» لم يضمن قائمته العوامل المعمارية (شكل البناء والمسرح) وأنه أغفل الخيارات التقنية العرضية كالفيلم والعروض الخلفية، ولكنه استطاع أن يعين الفئات النسقية الرئيسية في العروض التقليدية على الأقل، ومنذ ذلك الحين لم يحصل أي تعديل يسترعي الانتباه لهذا التصنيف.

لم يحاول «كاوزان»، أو سواه، تعيين وحدات النسق الدالة، أو توضيح القواعد النحوية وقواعد الكودة الخاصة بها على درجة

من الدقة. ولا شك في أن بعض الأنساق (كالنسق اللساني والحركي في بعض التقاليد المسرحية) تكون ثابتة أكثر من غيرها ومفصلة بشكل أفضل من حيث دقة - تحديد وحداتها وقوة ضوابط تراكبها. بعض تقسيمات «كاوزان» طيبة جداً ويمكن اعتبارها قابلة للتعديل: قد يكون من العسير تعيين قائمة بالمواضيع التي تنتمي إلى نسق «الديكور»، مثلاً، ذلك أن أي شيء يمكن أن يعتبر «ديكوراً» في المسرح. وعلاوة على ذلك، فإن الحدود التي تفصل بين الأنساق لا تكون أبداً واضحة المعالم كما تشير إليه قائمة «كاوزان»: ففي أكثر الأحيان، ليس من السهل أن نميز بين اللوازم والديكور، وكذلك تكون «الحركة» و«الأيماة» و«ميمياء الوجه» عملياً مظاهر دقيقة الترابط ومتكاملة في المتصل الحركي كله.

ومن غير المؤكد كذلك، أن يكون كل نسق مادة تسهل التحليل النحوي. بحيث لا يمكن أن تبرز ضوابط اختيار وتراكب «الديكور»، مثلاً، في شكل إتفاقي (كأن يفرض ترتيب «دار داخلية» من الأربعينات أو الخمسينات، بالضرورة مجموعة أشياء محددة يمكن التنبؤ بها)، وليس هنالك من قواعد صارمة أو بيئة بشكل كافٍ يسمح بأن تكون مماثلة للقواعد التي تحكم صياغة الجملة المفيدة في اللغة.

إن معرفتنا الحالية بقوانين الديكور والزي والتجميل الداخلية ما زالت ضئيلة وانطباعية، وهي بالتالي لا تجيز بأية صياغة صورية. ولا شك في أن ذلك يعتبر إحدى المهام الرئيسية والأكثر

أهمية التي تنتظر سيمياء المسرح، ذلك أن سيمياء المسرح، إضافة إلى ذلك، عملية استقصاء كلية أو عبر - الأنساق لنحو النسق المسرحي بأكمله (ما هي الضوابط، حيث تنوجد، التي تحكم تراكب العلامات الحركية واللسانية والديكورية في نص عرض ما؟).

### أنماط (Types) الكودة والكودة الفرعية (Sub-code)

إذا كانت معرفتنا بالأنساق المسرحية ما زالت بدائية، فإن فهمنا الحالي للكودات المساهمة يكاد يكون في طور الولادة، ولا سيما أن الجدل حول المفهوم المجرد للكودة لم يحسم في معظم التطبيقات له (أنظر روفيني 1974 a). فسواء كنا مؤدّين أو مشاهدين أو كتاباً مسرحيين، فإننا ندرك حدساً على وجه التقريب، بعض الاتفاقات الدرامية والمسرحية الكامنة التي تحكم انبناء وفهم النصوص المسرحية والعروض - نستطيع أن نميز التراجيديا عن الكوميديا، ونستطيع أن «نقرأ» «بيئات» فعل ممسرح أو «بيئات» ميمياء - ولكن صياغة سلسلة القواعد الدقيقة التي تحدد تكويد النص وفك كوداته هي مسألة أخرى. صياغة هذه القواعد البيئة تعتبر من مهام السيميائي، كأن يقوم بصياغة النموذج لما يمكن أن نشير إليه بالكفاءة الدرامية والمسرحية التي يمارسها مؤدّون ومشاهدون مجربون.

إحدى المهمات الأولية لتحقيق مثل هذا الغرض الطموح والمثالي تقوم في تعيين الأنماط الرئيسية أو أصناف قاعدة الكودة

المعمول بها. فعندما ندخل المسرح ونقبل بالمشاركة على أساس تعامل المؤدي - الحضور، نقوم تلقائياً بتطبيق هذه الكودات الخاصة بالعرض - ويمكن أن نسميها بالكودات المسرحية - والتي تسمح بإدراكه في حدود لغته الخاصة به، وليس كحدث عفوي وعرضي أو كجزء من فيلم مثلاً. وكذلك فإننا نستحضر في الوقت المناسب معرفتنا بقواعد الأصول والإنشاء والأسلوب وغيرها من القواعد - أي الكودات الدرامية - التي ترتبط بالدراما وتأليفها. وفي الوقت نفسه فإننا لا نستطيع أن نتجرد من الإطار الثقافي العام الأيديولوجي والأخلاقي ومن المبادئ المعرفية التي نمارسها في نشاطاتنا خارج المسرح. بل عكس ذلك، يستدعي العرض باستمرار فهمنا الشامل للعالم.

كيف نستطيع أن نبدأ بالتمييز بين كودات الثقافة العامة التي تضيف المعنى على حياتنا في هذا العالم وتلك المعايير المسرحية والدرامية المعمول بها ما دامت هذه العوامل يمكن أن تكون كذلك، وفي آن واحد، مسؤولة عن فهمنا للنص؟ وإذا كان المسرح يقوم على أساس التواصل الاجتماعي السلوكي في صيغه اللسانية والحركية والأزيائية، ففي أي معنى يجوز أن نتحدث عن كودات خاصة بالمسرح والدراما؟

الجواب الواضح على مثل هذه التساؤلات هو أن العرض عندما يقوم على أساس المعايير الثقافية والنسقية للمجتمع ككل والتي يستحيل فهمه من دونها، فإن مجموعة من القواعد الثانوية المنتظمة الخاصة بالمسرح والدراما، لا تلبث أن تنشأ على هذا



الأساس لتصدر عنها كودات فرعية معينة. وبناء على ذلك، يعتمد إخراج «الجلسة السرية»، «لسارتر» حتماً صيغ سلوك وإيماءة ولسان، مميزة للمجتمع الفرنسي (أو لقطاعات منه)، ويمكن كذلك أن يتوافق بناؤه مع ضروب التصميم السائدة ووضع الجسد والتحرك في المسرح والتسجيلات الصوتية، الخ، والتي يمكن أن تميز هذا الإخراج عن إرتجالية «المقهى الباريسي» مثلاً (ومثل ذلك يتقيد النص المكتوب، عدا تقييده بقواعد إنشاء اللغة الفرنسية، بالمبادئ البلاغية والإنبنائية التي تخول اعتباره «دراما»).

ويجري إنتاج الكودات الفرعية بصورة عامة بواسطة عملية يطلق عليها «أمبرتو إيكو» تسمية التكويد الثانوي (Overcoding): على أساس قاعدة واحدة (أساسية) أو مجموعة من القواعد، تنشأ قاعدة أو مجموعة من القواعد الثانوية لغرض ضبط تطبيق القواعد الأساسية في شكل خاص. ويمكن اعتبار قواعد السلوك الأسلوبية أو أنساق آداب المعاشرة أمثلة على التكويد الثانوي (للكودات السلوكية واللسانية على التوالي). مثل هذه الاتفاقات كالتكلم «على انفراد» و«المونولوج الإعلامي» و«التبدل التراجيدي المفاجيء» (أو الانقلاب Peripeteia) و«الزواج» في الكوميديا الرومنطيقية، تعتبر ولا شك أمثلة واضحة للكودات الفرعية الدرامية التي نشأت عن التكويد الثانوي. فالكودات الفرعية المسرحية تشمل الحضور الدائم لحاجب الپروسكينيوم (Prosce-nium arch) كقيد معماري، وارتفاع وهبوط الستارة كتعيين لحدود

العرض الزمنية. واستخدام أنواع مميزة للحركة المبالغ فيها والماكياج أو التسجيل الصوتي (التي تؤمن عملياً الرؤية والسمع ولكنها تدل بالاتفاق تضمناً على «التمسرح» (Theatricality).

وغالباً ما يبرز التكويد الثانوي كوحدات لمقاطع الكودة الفرعية التي تكون أوسع انتشاراً من وحدات الكودة الأساسية.

فالقواعد الأسلوبية التي تحدد ضروب الحوار «الملحمي» و«الطبيعي» و«التعبيري» تنطبق على الكلام بكامله أو على الصيغ التحوارية في بنيتها النحوية والمعجمية. فالكودات الفرعية التي تتحكم بالقناع «الباروكي» (Baroque)، على سبيل المثال، أو بديكور «اللوحة المرسومة» البورجوازي، تنطبق على التجليات الصورية للمواضيع السينوغرافية أكثر مما تنطبق على اختيار المواضيع نفسها.

وتبقى الكودات الفرعية الصادرة عن القواعد الثانوية غالباً محصورة في حدود الشكل السائد وبالتالي تكون في أكثر الأحيان غير ثابتة: قواعد التمثيل المصطنع التي تتحكم بميلودراما العصر «الفكتوري»، مثلاً، يجري استخدامها اليوم على سبيل «الاستشهاد» الساخر فقط (أي أنها لا تزال معروفة ولكنها غير قابلة للتطبيق)، تماماً مثل الاتفاقات الحوارية والسينوغرافية والحركية التي كانت تضيفي «الواقعية» على العروض في عقود بداية هذا القرن فإنها تبدو اليوم، عكس ذلك، كمداة ومصطنعة. ولكنه يمكن لمعايير الكودة الفرعية المسرحية أو الدرامية أن تترسخ في

شكل أكيد كلما عمرت أكثر وتعدت الكودات الثقافية الأساسية التي أنشأتها. فقد عمرت قواعد البنية التراجيدية الكلاسيكية أكثر من أساس نشأتها الأخلاقي الإغريقي - الروماني، واستمرت لتؤثر في التأليف الدرامي في «الغرب» لعدة قرون. وكذلك، كان لاتفاقات الكوميديا دل آرتي انعكاساتها على العروض المتأخرة التي جاءت بعد «نابولي القرن السادس عشر»، وكذلك فإن مسارح «النو» و«الكابوكي» اليابانية التي ما زالت تزدهر تتحكم بها قوانين يحرم انتهاكها كانت أصلاً قد تكودت مضافة إلى كودة سلوكية فروسية قضت منذ أجل طويل.

هنالك قواعد ثانوية وغير محكمة في تمفصلها تبرز على الدوام في المسرح، وبشكل يمكن معه للجمهور بأن يشعر بانثاق أشكال لا يقدر على تعيينها أو على صياغتها. وهذا ما حصل مع «بيكيت» و«أيونسكو» و«آداموف» و«پنتر» ومع ابتكارات العروض التي أوحى بها نصوصهم. وكانت نصوصهم في البداية قد قُوبلت بالعداء لها واعتبرت خرقاً شاذاً للقواعد الدرامية السائدة. لكنه مؤخراً فقط، عندما تبينت بعض المميزات المشتركة (غير المحكمة تماماً)، وعندما جرى استخدام تسمية عامة - «مسرح العبث» - سواء كان ذلك عن صواب أو عن خطأ، عندها أصبح الحضور مستعداً لتقبل هذا الضرب المسرحي في شكلٍ واسع. كان قد جرى تعيين كودة فرعية جديدة تسمح باستيعاب نصوص كانت تعتبر من قبل شاذة.

وقد أطلق «إيكو» على العملية التي يتم بواسطتها التعرف

على انبثاق قواعد جديدة تسمية دوتكويد<sup>(\*)</sup> (Undercoding) (1976، ص. 135 ff): أنها عملية تشكل لمعايير أولية تقريبية من أجل تمييز ظاهرة لم يجر استيعابها تماماً، من قبلنا أو جرى تمييزها بصورة غامضة. نستطيع عادة (وذلك يعتبر تجربة عامة) أن نفسر تجربة مسرحية أو درامية جديدة بصورة غير دقيقة تماماً («غريب»، «اختباري»، «طليعي»، الخ). سواء كان ذلك بسبب جهلنا بالقواعد الأصلية الخاصة المعمول بها، أو بسبب أنها تكاد توجد، فإننا نقوم بتطبيق كودة فرعية هشة يفرضها الدوتكويد.

أي عرض جدير بالاهتمام يتضمن، ولا شك، جدلية مركبة لـ إحترام - الكودة وصياغة - الكودة وخرق - الكودة. هنالك عوامل اتفاقية يمكن تعديلها بواسطة الابتكارات التي تظهر أقل تعلقاً بالقاعدة ولكنها قد تساهم بدورها في ترسيخ معايير جديدة. هذه الحالة المرنة لا تلبث أن تصبح أكثر تعقيداً عندما تدخل عليها عوامل يمكن أن نرجعها إلى «الثقافة الفردية»: كل كاتب درامي ومخرج وممثل ومصمم قادر يمكن أن يفرض كودته الفرعية أو ثقافته الفردية إضافة إلى الكودة الأساسية والضابطة، وذلك يشمل مجموع الميزات الشخصية والنفسية والايديولوجية والأسلوبية التي تسمح لنا بالتعرف على نص خاص بـ «سترااندبرغ» (حتى وإن كان تقليداً له) والتعرف على طريقة أداء خاصة بالممثل «غيلغود» (Gielgud)، أو التعرف على نص

---

(\*) مركبة من «دون» وتكويد، أو التكويد الدوني.

عرض «برشتي» بأكمله. ويعتبر هذا المستوى من التأكيد الفرعي أساسياً بالنسبة إلى وحدة النصوص المكتوبة وتمايزها والنصوص المعروضة معاً، والتي قد يجري طمسها، في حال انعدامه، من خلال شبكة القواعد المحددة - الفرعية لتحويل إلى نصوص سخيفة وحسب.

في التخطيط ص 89 ، نشير مؤقتاً إلى التفاعل بين الكودات الثقافية والكودات المسرحية والدرامية بطريقة توحى بوجود تبعية بين أصناف القواعد الثلاث (ولكن من غير ادعاء شكلانية ما أو شمولية). وتجدر الإشارة إلى أن القواعد الخاصة بكل منها في الأعمدة الثلاثة قد جمعت أفقياً بحيث تتوافق مع نمط المبدأ المستخدم: نسقي (يحكم شتى أنساق العلامة المتاحة للعرض) ومنطقي وجمالي وأخلاقي ومعرفي (يتحكم بالمعرفة) الخ. وفي المحصلة «خريطة» أولية لمختلف مستويات الكفاءة الثقافية التي يمارسها مشاهد مثالي في تكويد نص العرض وفي فهم خصائصه الدرامية (الإفترض، كما تشير الأسهم، الذي يقول بأن القواعد المسرحية والدرامية قامت على أساس كودات ثقافية أكثر شمولاً).

بعض قواعد التعالق الهامة التي تضيف المعنى على الأحداث المسرحية يجري اعتبارها في المقاطع التالية. هذه المعايير المكودة والمكودة ثانوياً والمكودة دونياً لا تزال في مرحلة تمهيدية، ولذلك فإن الملاحظات التي نقدمها هنا إنما وضعت من أجل إظهار المناطق التي تجذب أكثر من سواها في أرضية غير أكيدة وغير ثابتة.

## معاني الفضاء (Space) : العلاقات البونية (Proxemic)<sup>(9)</sup>

مهما بلغت أهمية البنية الزمنية للعرض، فهناك سبب وجيه يبرهن على أن النص المسرحي يتحدد ويدرك في حدود فضائية قبل أي شيء آخر، فالمسرح هو «فضاء فارغ» في المقام الأول، على حد تعبير «بيتر بروك» (P. Brook) (1968)، يتميز عما يحيط به بواسطة مؤشرات منظورة (منصة عالية وستارة، أو مجرد مسافة إتفاقية تحدد الفواصل بين مساحة التمثيل والصالة) وهو «معد لأن يمتلئ» بالقوة بصرية وصوتية. إن أول ما يسترعي الانتباه عندما ندخل مسرحاً هو عامل التنظيم المادي للعمارة المسرحية نفسها: أبعادها ومسافة المسرح - الصالة وبنية الصالة (وبالتالي وضعية المشاهد في علاقتها بوضعية المشاهد التالي وبالمؤدي) وحجم المسرح المعد وشكله. العرض نفسه يبدأ بتسجيل المعلومات الوافرة عن الفضاء المسرح واستخدامه في صورة الافتتاح. (لا يجهل أحد من بين الحضور بأنه قد يشهق أو قد يصفق لحظة إحساسه بالبداية كشهادة على حسن ترتيب الشكل السينوغرافي). وبالرغم من تمظهر بعد - زمن الخطاب المسرحي، تبقى لهذه الضوابط تأثيراتها الأولية على إدراك العرض وتلقيه.

---

(9) نعت من (Proxemics) (علم المسافة بين شخصين أو أكثر عند مؤسسه الأميركي «إدوار هال»)، والتحديد ينطبق على البون (المسافة بين شيئين)، ومنه علم البون أو «الونية».



الكودات الفرعية الدرامية	الكودات الثقافية	الكودات الفرعية المسرحية
قواعد تفسير الحركة في حدود الشخصية، الخ.	الكودات الكينزية <sup>(10)</sup> العامة	الاتفاقات التي تحكم الإيماءة، والحركة والتعبير
ضوابط قراءة ترتيب الفضاء في حدود العلاقات بين الشخصيات، والفضاء الدرامي، الخ.	الكودات البولية	اتفاقات الفضاء (كل ما يتعلق بالبناء المسرحي والديكور والتشكيلات الجسدية، الخ.)
قواعد تفسير الزني في حدود المقام والشخصية، الخ.	كودات الملابس	قواعد الزني المسرحي ودلالاته بالتضمن
اتفاقات تربط الماكياج بالأنماط الدرامية، الخ.	كودات التجميل	اتفاقات الماكياج

التي،

(10) (Kinesic)، مشتقة من «الكينيزياء» (Kinesisis) (علم حركة الجسد).

الكودات الفرعية الدرامية	الكودات الثقافية	الكودات الفرعية المسرحية
<p>الكودات الفرعية الدرامية</p> <p>ضوابط إنشاء السديكور الدرامي</p>	<p>الكودات الثقافية</p> <p>كودات الرسم</p>	<p>الكودات الفرعية المسرحية</p> <p>الكودات السينوغرافية</p>
<p>المعايير التي تضبط استنتاج الإعلام الدرامي من خلال الموسيقى الدالة، إلخ.</p>	<p>كودات الموسيقى</p>	<p>ضوابط المصاحبة الموسيقية والفواصل، إلخ.</p>
<p>المسرح والبناء المسرحي كمصادر للإعلام الدرامي، إلخ.</p>	<p>كودات العمارة</p>	<p>المسرح ومعايير البناء المسرحي، إلخ.</p>



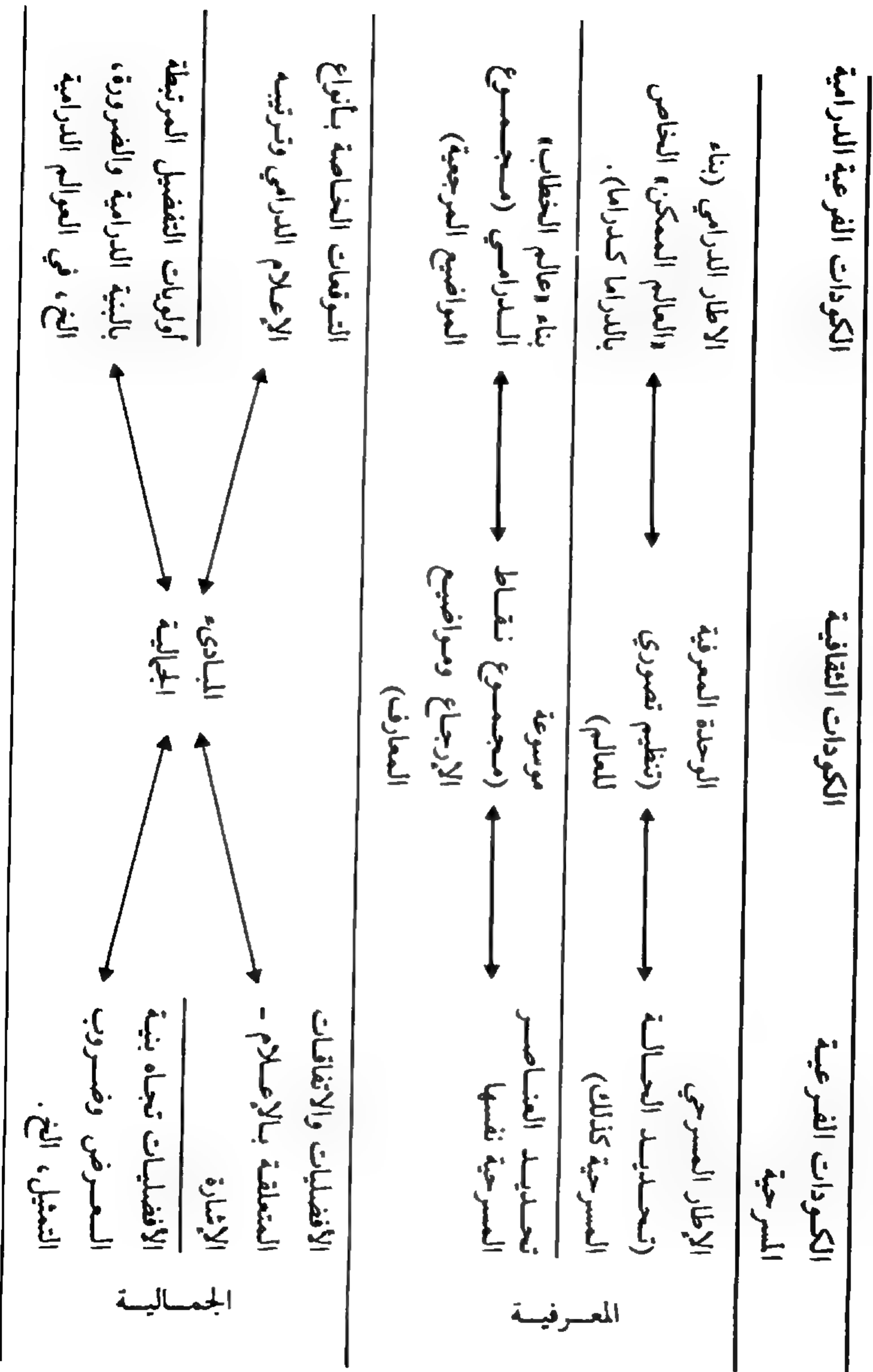
الكودات الفرعية الدرامية	الكودات الثقافية	الكودات الفرعية المسرحية
<p>ضوابط جغرافية وطبقية على تصوير الشخصيات</p>	<p>لهجية</p>	<p>تأثير العوامل والمحلية، والاقليمية، على العرض</p>
<p>أمزجة الشخصيات النحوية والبلاغية والشخصية.</p>	<p>اللغة الفردية، الخ.</p>	<p>إضفاء الممثلين السمات الشخصية على الإلقاء، الخ.</p>
<p>التوقعات الناتجة عن تجربة نصوص درامية أخرى</p>	<p>تأثير تجربة نصوص جمالية أخرى</p>	<p>التوقعات الناتجة عن معرفة بالعروض الأخرى</p>
<p>قواعد الأنواع الدرامية الاتفاقية</p>	<p>تصنيفات الأنماط الثقافية</p>	<p>أنماط العروض الاتفاقية (والفارس)، التعبيرية، الخ.</p>
البنية الأصلية		

القواعد النصية التي تحكم تماسك مرجع النص المسرحي وبنية الدلالية والنحوية والبلاغية ككل.	الكفاءة النصية العامة: التعرف على النصوص كبنيات دلالية ونحوية متماصة.	القواعد النصية التي تحكم التوحد الدلالي للمسائل المختلفة والترتيب النحوي الكلبي للمعرض	النسبة البنائية
--	---	--	-----------------

الإتفاقات «المؤكدة» للتأصل» الضابطة: «أواقعية» الفعل الدرامي	مقاييس الواقعية وشبه الصديق وتصور الواقعي	المبادئ الميمائية الأيهامية التي «تؤكد» تأصل» التمثيل
--	---	---

الاتفاقات «البلاغية» المتعلقة بالتمثيل الصوري للدراما («البرولوج» و«الآپيلوج» و«الكلام على انفراد» وغيرها من الصور «المصطنعة»)	قواعد «الاقتباس»: القدرة على تقبل تصنيع النصوص الجمالية	إتفاقات الإرسال المباشرة والإرجاع المسرحي الماورائي، إلخ... التي تنتهك الإيهام الواقعي
--	--	--

الصورية التمثيلية





اتفاقات تتعلق بالسياسة	بادئ عامة خاصة	الضوابط الخاصة
وبنية الفعل	بالعملة والممول	بمنطق التمثيل وترتيب
والضرورة، الخ،	والضرورة والاحتمال،	المعرض الزمني، الخ.
في المواقف الدرامية	الخ.	

الضوابط الأخلاقية على	المقاييس الأخلاقية	المعايير الأخلاقية التي
حكم الشخصية والتوقعات	العامة	تحكم صلات المؤدي -
تجاه «البطل» و«الورع»، الخ،		الحضور وما هو
وفي ما يتعلق بوجهات		محلل»، الخ.
النظر في المسرحية		
الانتماء المقبولية	كودات السلوك	التكوير الثانوي
والكوميديا «والتراجمية»		التمثيلي (الخصائص
الخاصة بقواعد السلوك،		المميزة لفرع
الخ.		السلوك «المسرحية»

الكودات الفرعية الدرامية	الكودات الثقافية	الكودات الفرعية المسرحية
<p>الفرواعد التي تحكم التراتب الهرمي الاجتماعي للشخصيات وعلاقاتها (في التراجيديا الايلزابيتية، مثلا)</p>	<p>النظام الاجتماعي - الاقتصادي</p>	<p>التأثيرات الاجتماعية والاقتصادية في التعامل المسرحي (أسعار الدخول وحالة المسرح وموقعه ونسبة امتياز الممثلين والفرقة، الخ.).</p>
<p>ضوابط تفسير العلاقات السلطوية وتأثيرها على فك كودات المعاني النصية كلها، الخ.</p>	<p>المبادئ السياسية</p>	<p>أولويات تفضيل إيديولوجية لبعض أنواع العرض والمسرح، الخ.</p>

الايدولوجية

تأويلات «نفسية» مبادئ فك الكودة النفسية التحليل النفسي نسبة التعليل النفسي إلى المخرج والممثلين، الخ.

نسبة اعتبار الفوارق المعارف المتعلقة بالأحداث التاريخية والأفكار المميزة للحقبة و«مواصفات» الشخصيات التاريخية المعترف بها، الخ.

يفترض أن يبدأ تحليل أنساق العرض وكوداته بتنظيم الفضاء المسرحي وتنظيم الفضاء البيشخصي (Interpersonal)<sup>(11)</sup>. هذه العوامل التي أطلق عليها عالم الأنثروبولوجية الأميركي «ادوارد ت. هال» (E.T.Hall) تسمية العلاقات البونية. وقد بلور «هال» علماً خاصاً بالكودات الفضائية وهو علم البون (أو البونية) وحدده على أنه «ملاحظات ونظريات استخدام الفضاء المترابطة كتبلور خاص للثقافة» (1966، ص. 1). يقوم هذا العلم على أساس فرضية تؤكد اختبارها ومفادها أن استخدام الإنسان للفضاء في نشاطاته المعمارية والمنزلية والمدينة وفي نشاطات أماكن العمل والنشاطات الجمالية ليس نتيجة عرضٍ ما أو نتيجة وظيفة وحسب، بل إنه يمثل اختياراً سيميائياً مشحوناً بفعل قواعد قوية تولد سلسلة وحدات (دل بالتضمن) ثقافية. ولهذا العلم أهمية خاصة تستند إلى ادعاء «هال» وزملائه بأنهم تمكنوا من استخراج قواعد الكودة واستنتجوا أنه يمكن تعيين المحتوى الدلالي المنسوب إلى مجموعة وحدات المسافة.

وقد ميز «هال» بين ثلاثة أنساق بونية «نحوية» رئيسية وفقاً لطواعية الحدود التي تفصل الوحدات أو ما شابه ذلك. وبناء عليه فقد سماها على التوالي المقوم - الثابت (Fixed-feature) والمقوم - نصف الثابت (Semi-fixed-feature) وغير الشكلي (Informal).

---

(11) مصطلح مركب من «بين» و«شخصي»، ومثله «بينصي» (Intertextual)، الخ.

مقوم الفضاء الثابت يشمل عامة التشكلات المعمارية الستاتية (Static) (\*). في المسرح ترتبط هذه العمارة الستاتية في شكل أساسي ببناء المسرح نفسه وأشكال المسرح وأبعاده والصالة في المسارح الشكلية (دور الأوبرا، والمسارح الأليطالية، الخ). أما مقوم الفضاء - نصف - الثابت فإنه يشمل المواضيع التي يمكن تحريكها ولكنها ليست بدينامية كالأثاث وكل ما يشتمل عليه الديكور في المسرح، والعوامل المضافة كالإضاءة وترتيبات المسرح والصالة في المسارح غير الشكلية. أما ضرب البون الثالث أو الفضاء غير الشكلي فإنه يعتبر علاقات القرب والبعد بين الأفراد المتغيرة - أبداً وحدات خاصة به، وهذا ما ينطبق في المسرح على تبادل أداء الممثل - الممثل والممثل - المشاهد والمشاهد - المشاهد.

وفيما تعمل الجهات الثلاث في العرض في آن واحد عادة، فقد شهد تاريخ المسرح تغيرات سيطرت عليها هذه الطبقة أو تلك. وبالنسبة إلينا فإن مثال تنظيم فضاء البناء المسرحي الخاص بالقرن التاسع عشر ما زال يتحكم بنا، وذلك يعني الضخامة القصوى والثبات الأقصى وما ينتج عن ذلك من شكلية قصوى. فلكل عنصر مسرحي، بدءاً بالديكور الستاتي المعهود ووصولاً إلى المشاهد «المسجون»، ومحلّه الثابت تقريباً في مسرح القرن التاسع عشر، مما لا يسمح بالتغيير أو بانتهاك التقسيمات المحددة

---

(\*) تقابلها دينامية (Dynamic).

بشكل صارم إلا في حالات نادرة. وكتيجة لذلك، يجري تقديم نص العرض كموضوع جرى إخراجه وتحديد سلفاً ليقوم المشاهد بمراقبته إنطلاقاً من موقعه الدائم عوض أن يساهم في تركيبه. ففي النمط «الغربي» البورجوازي للمسرح، إذاً، ينوجد النسق غير الشكلي والنسق نصف - الثابت تحت سيطرة المقوم الثابت.

حاول المسرح الأكثر حداثة - منذ «المسرح الحميم» لـ «سترنبرغ» وما بعده - بقدر الإمكان تحويل ثبات العمارة إلى دينامية بونية غير شكلية. وكان محور التعامل المسرحي خلال هذا القرن، ولا سيما في العقود الأخيرة، قد تركز على قابلية تكيف الفضاء وتلاعب الجسد - إزاء الجسد غير المتوقع أحياناً (في مسرح «بك - Beck» و«ششتر»، مثلاً). هذه الحركة باتجاه تفتح العلاقات البونية وتحررها في العرض والتي تهدف إلى تخليصه من تحكم الضخامة المعمارية ومستلزماتها الجمالية والإيديولوجية تنبّهت إلى أشكال العرض القديمة حين لم يكن المقوم الثابت للفضاء، قد انوجد بعد، في دورات الأسرار الوسطوية مثلاً، أو كان يعتبر ثانوياً بالنسبة إلى الفضاء نصف - الثابت وغير الشكلي، في مسرح - الدائرة الوسطوي مثلاً، حين كان الممثلون ينزلون إلى «البلايا»<sup>(12)</sup> ليشكلوا مساحة تمثيل محرة آنيّاً من المشاهدين: «هنا»، كما أشارت «اليزابيت بيرنز» «يفترض أن يكون

---

(12) Platea (في المسرح الأغريقي)، أو المكان المعد للحضور.



المشاهدون قد اعتادوا على تشكيل وإعادة تشكيل الحدود الالهامية المتواصلين من خلال اتفاقات يتشاركون فيها مع الممثلين» (بورنز 1972، ص. 73). وقد علل «بوغاتيريف» مثل هذه الاتفاقات الفضائية المعمول بها في مسرح الريف «الروسي» حيث يجري كذلك تعيين مساحة التمثيل الآنية بلغة المسافة نصف - الثابتة - ما بين الأشخاص: «يقرب المشاركون في العرض من المنزل الذي يجري فيه الاحتفال مثلاً، ويفتحون الباب ليدخل «الحصان» إل إزبه (Izba) أولاً (ساحة التمثيل) ويجلد المشاهدين؛ فيتسلق المشاهدون المقاعد لتحرر إل إزبه استعداداً للفعل الدرامي» (بوغاتيريف 1973، ص. 8).

في العروض غير الشكلية يوفر المسرح مثلاً نموذجياً للفضاء سماه الطبيب النفسي الأميركي «همفري أوزموند» (H. Osmond) بالفضاء الجاذب للاجتماع (Sociopetal): ساحة يجتمع فيها الناس (ومن بين الأمثلة الأخرى المقاهي الباريسية «البياتزا» - Piazza الإيطالية) في شكل يميزها عن الفضاءات الطاردة للاجتماع (Sociofugal) مثل غرف الانتظار ومكاتب مديري الشركات التي تتميز وظيفتها بعزل الناس (أنظر أوزموند 1957؛ هال 1966؛ ص ص. 108 ff). فالجذب الاجتماعي ينطبق في شكل خاص على الحضور في المسرح غير الشكلي. في المسرح الوسطوي والنهضوي وفي المسرح الشعبي والمسارح الحديثة «الفقيرة» حيث يفرض ضيق الفضاء التماسك ضرورة، يكون الحضور تحديداً وحدة تتجاوب مع العرض كجماعة. أكثر

المسارح الشكلية الحديثة تميل إلى طرد الاجتماع: فعلى الرغم من احتواء وحدة الصالة المعمارية للمشاهد ضرورة وبالتالي تنازله نظرياً عن وظيفته كفرد، يكون له فضاؤه الخاص المحدد بشكل واضح، ومقعده الفردي ومناعة نسبية ضد الاحتكاك المادي بأمثاله (وكذلك ضد رؤيتهم). والنتيجة تأكيد على إدراك الشخص واستجابته عوضاً عن ادراك الجماعة واستجابتهم، بدل الاجتماع، وإدخال لشكل من «العزلة» في تجربة جماعية أصلاً.

ويعتبر الفضاء غير الشكلي الجهة البونية ذات الأهمية الكبرى بالنسبة إلى سيميائي المسرح - ذلك أنها تعني خصائص علاقات العرض الفضائية الدينامية - بل إنها تسهل تناوله على التحليل إلى حد بعيد وذلك بفضل الجزء الأساسي الذي أنجز في العمل على قياس المسافة البشخصية وتعيين الوحدات الدلالية المتعلقة بها. وقد اقترح «هال» أربع مراحل لتقطيع متصل البون غير الشكلي يمتد من المسافة «الحميمة» (Intimacy)، (الاحتكاك الجسدي وأوضاع اللمس عن قرب) إلى المسافة «الشخصية» (Personality) (1.5 - 4 أقدام)، و«الاجتماعية» (Sociality) (4 - 12 قدماً) وتنتهي بالمسافة «العلنية» (Publicness) (12 - 25 قدماً). وينقسم هذا التدرج بدوره إلى «قريبة» و«بعيدة» لينتج عن ذلك ثماني درجات تعمل لقياس جدلية حوار الجسد - مع - الجسد.

«فالصلة الحميمة» و«الشخصية» و«الاجتماع» و«العلانية» تعتبر وفقاً للدراسة البونية، أربع وحدات ثقافية تتولى تقطيع

المتصل الفضائي من خلال الكودة الثقافية المعاصرة (الأميركية) والمناسبة. ويقدر ما يكون المخرج معنياً بإظهار أشكال التواصل الاجتماعي السائدة، بقدر ما يلجأ إلى تقسيمات مماثلة خاصة بالفضاء المسرحي من أجل تصوير العوامل غير اللفظية في العلاقات الدرامية المرسومة (على الرغم من أنه قد يقع تكويد ثانوي مسرحي للكودة الثقافية العامة، ولا سيما في المسارح الكبيرة، وذلك للتأكيد على معنى المسافات وتعويض فعل المسافة بين المسرح - و- الحضور: إذ غالباً ما يكون الفضاء البشخصي مبالغاً فيه). ولمظاهر العرض الفرجية (Interstitial) - الفضاءات القائمة بين الحاملات المسرحية - أهمية دلالية مثلها مثل الحاملات نفسها. إنها قاعدة عامة هامة لبنية النص في المسرح. فمعظم المخرجين، وأقله مخرجو العروض التمثيلية، يهتمون بشكل نقدي لا بل أساسي بالتشكيل الجمعي (Blocking) للعرض قبل التقديم وأثناءه، أي بتعيين مسبق لتشكلات الأجساد في المسرح وبهدف خلق أشكال بصرية وتحويل العلاقات إلى شعارات.

وبالإضافة إلى هذه التأثيرات الثقافية العامة على تشكلات المسرح غير الشكلية، تكون للقواعد الثانوية المسرحية في أكثر الأحيان عوامل فاعلة بقوة: الاتفاقات الفضائية التي تحكم اللوحة الحية (Tableau vivant) (\*) الزخرفية أو عربسات (Arabesques)

---

(\*) هكذا بالفرنسية في الأصل.

القناع، مثلاً، تكاد تمت إلى الكودة البونية غير الشكلية العامة بصلة. ففي المسرح المعاصر برزت كودة فرعية فرضت قسمة المسرح إلى مناطق محددة - أسفل الوسط، وأعلى الوسط، وأسفل اليسار، وأعلى اليسار. الخ. - يوليها الممثلون والمخرجون باستمرار أهمية كبرى نظراً إلى تأثيرها المفترض على فك الكودة من قبل الحضور، وذلك إلى حد اعتبر معه «كنيث كاميرون» (K. Cameron) و«تيودور هوفمن» (T. Hoffman) «معجم التوقع المسرحي» حاسماً بالنسبة إلى التشكيل الجمعي للعرض (1974، ص. 291). فمن أجل تأمين تشكّل ما على مسرح في مقدمته حاجب، مثلاً، يجري عادة اختيار أسفل المسرح. وتضبط قواعد مماثلة استخدام المستويات كمعينات للمقامات (منتصب = ذو سلطة مقابل منخفض = تابع) وللعلاقات القائمة بين الأجساد والديكور (الدور الذي «يؤطره» ديكور أو تظهر معه «كتلة ديكور»، كالطاولة مثلاً، يمكن أن يلفت انتباه الحضور وأن يجري إدراكه على أنه «مسيطر» (انظر، كاميرون وهوفمن 1974، ص. 328).

ويمكن أن يكون للمسافة - ولا سيما بين المؤدي والمشاهد - أثرها على أنساق وقنوات أخرى. فحيث يكون فضاء المسرح - الصالة علنياً وغير شكلي يستتبع ذلك تضخم للمقومات شبه اللسانية (لا سيما النطق والحجم) ويمكن عادة حصول توتر إيماي: ميزة الغلو في التمثيل في العصر «الفكتوري»، مثلاً، لم يكن مسألة تذوق وحسب بل ضرورة إعلامية أيضاً استوجبتها

ضحامة أبعاد الفضاء العلني المستخدم. وخلافاً لذلك، جاءت عروض «ما بعد - سترندبرغ» «الحميمة» لتتقيد بمستويات اتصال اجتماعي أقرب، فيما أنشأت ضروب «احتكاك» حديثة - حيث تعمل المرحلة الحميمية «القريبة» في تصنيف «هال»، ليس بين الممثلين وحسب بل كذلك بين الممثل والمشاهدين - قنوات إعلامية جديدة في العرض كالشم واللمس.

وتجدر الإشارة إلى أنه كان للدراسة البونية أثرها المباشر على نتاج بعض المخرجين الأميركيين أمثال «ريتشارد ششنر» و«سكوت بورتون» (S. Burton)، الذين طبقوا بعض المعطيات العلمية في تمثيلياتهم بدل أن يكتفوا بالاعتماد على إدراك غريزي في إخراجهم لمعاني الفضاء. ففي إخراجهم لوحات سلوكية (Be-haviour Tableaux) (1970 - 1972) قدم «بورتون» ثمانين موقفاً بيشخصياً صورت كلها تقريباً بلغة بونية - أي عبر أشكال استخدام الفضاء الاجتماعي والشخصي وتبني بعض الأنماط المقبولة لأوضاع الجسد (وقد جرى تحييد العوامل الاعلامية الأخرى تقريباً: ديكور قليل، ولباس بسيط موحد، وماكياج باهت جداً، الخ) - ونجح في تمييز الأدوار الاجتماعية والمواقف والمسالك القائدة - التابعة، الخ، بشكل ليس فيه لبس قام بأدائه خمسة مشاركين ذكوراً (أنظر، آرغيلندر - Argelander 1973).

وعلى الرغم من ذلك فإن المساحات الفرجية الحقيقية (Actual) المصورة بواسطة مكونات مسرحية دينامية ثابتة أو نصف - ثابتة، لا تحدد فضائية العرض في شكل حصري. فأي

تمثيل يطلب منه أن يوحي بديكور درامي تخيلي في شكل ناجح، يستطيع أن يخلق ما جرى تحديده بالفضاء الفعلي<sup>(13)</sup> من قبل «سوزان لانغر» (S. Langer) - أي الصورة الإيهامية «غير الحسية» الناتجة عن العلاقات الشكلية القائمة في حيز محدد ما (سواء كان لوحة مرسومة أو كتلة بنية معمارية أو خشبة المسرح، الخ). وقد شكلت هذه «الفعالية» الإيهامية إحدى خصائص العرض المميزة. فالمسرح يصور اتفاقياً أو يوحي بحيز لا يتطابق وحدوده المادية العينية إذ يبنيه الحضور ذهنياً استناداً إلى المفاتيح البصرية التي يتلقاها.

وعندما كان المسرح يوحي بالفضاء الفعلي تقليدياً - منذ عصر النهضة على الأقل - لم يكن يعتمد كودات المجتمع البوئية العامة ولا كودات فرعية خاصة، مسرحية أو درامية، بل كان يعتمد كودات تصويرية مستعارة (ومقتبسة) يعمل بها في الفنون البصرية. على مستوى المسرح الانكليزي، فقد بدأ استيراد ضروب تنظيم الفضاء «القريبة» في وقت مبكر من القرن السابع عشر، تلك الحقبة التي عرفت إنغلاق المسرح تماماً إضافة إلى استخدام «لوحات» حاجب - المسرح المحيطة بالفعل. وجاء تعاون «بن جونسون» (B. Jonson) و«إينيغو جونز» (I. Jones) في إنتاج المساخر (Masques) على وجه الخصوص، إضافة إلى ازدياد تأثير ديكورات المنظور الإيطالي الأحادي - البؤرة - (Single

---

(13) (Virtual)، أو المضمهر الموجود بالفعل أي بفعل العلاقات غير الشكلية.

(14) مسرحيات قصيرة ساخرة يؤدّيها مقنّعون.



focus perspective) ليؤكد على ترسخ ضرب من التمثيل البصري التصويري أساساً، يعهد القيام به إلى رسام الديكور المحترف الذي تحكم بالعرض المسرحي حتى الأزمنة الحديثة (انظر، كرنودل - 1944 Kernodle).

ويعتبر أثر المفاهيم التصويرية الفضائية المسرحية الأكيد والمربك معاً شكلاً لتحويل - الكودة تبينه جيداً السيميائي الروسي «يوري لوتمن» (Y. Lotman) في معرض وصفه للمسرح الروسي القديم في القرن التاسع عشر وتأثيرات التصوير فيه:

«ظهر التماثل بين المسرح والتصوير بشكل واضح في تنظيم العرض بواسطة وسائل تشكيل فني تصويرية قبل أي شيء آخر، وبناءً على ذلك صار نص المسرح يطرد ليس كدفق متصل (غير «منفصل») يحاكي مرور الزمن في العالم خارج - الفن، بل كوحدة كاملة جرى تقطيعها بشكل جلي إلى «صور ساكنة» منفردة منظمة تزامنياً تُعدُّ الواحدة منها عبر الزخرفة لتكون أشبه بلوحة داخل إطار». (لوتمن 1973، ص. 278).

وفي مظاهره الأكثر تطرفاً، فقد اختزل وهم المنظر التصويري (Ut pictura spectaculum) أبعاد المسرح الواقعية الثلاثة في شيء ما يشبه اللوحة المرسومة ذات البعدين إلى حد كبير. وعلى سبيل التهكم، استخدم التصوير المنظوري (من القرن السابع عشر إلى القرن التاسع عشر) من أجل إحياء عمق الفضاء المفقود، وبالتالي إنشاء لعبة محاكاة - ما ورائية عجيبة جرى بواسطتها تمويه فضاء

ذي ثلاثة - أبعاد في فضاء ذي - بعدين مُؤَوَّه بفضاء ذي ثلاثة أبعاد. وكان «آدولف آبيا» (A. Appia) أول مصمم اعترض على ديكور القماش المشدود ورفض في مشاريع تصاميمه «الفاغنزية» الديكورات المرسومة متذمراً من كون «الممثل لا يستطيع أن يقوم بحركة لها علاقة حية بالموضوعات المصورة على قماش» (بنتلي - 1968 Bentley، ص. 31) وتمثل بـ «آبيا» مصممون حديثون أكثر منه فاستخدموا الخصائص المادية الواقعية للمسرح لخلق الفضاء الفعلي عوضاً عن التمويه.

وقد انتظرت «فعلية» العرض الستينات من هذا القرن قبل أن تسود وتجري مراجعة فضاءها بشكل جذري. وقد حاولت التجارب «البيثوية» في منحائها الديموقراطي في هذه الحقبة استبدال «المكان الاستثنائي» (Special place) الخاص بالمسرح الإيهامي بـ «الفضاء الناشئ» (Found space) غير الشكلي تماماً الذي يتألف من حيز مرتجل للعرض يتجلى في كونه كذلك وليس «كصورة يتعذر مسها» (أنظر، ششنر 1969).

### إتصال حركة - الجسد: العوامل الكينزية

إذا كان الفضاء «الثابت» ونصف - الثابت قد أقاما علاقات وثيقة بكودات التصوير، فالفضاء غير الشكلي يرتبط مباشرة بمظهر الخطاب المسرحي الأكثر دينامية والممثل في حركة الجسد فوق المسرح. وكانت مكونات العرض الكينزية - الحركات (Movements)، والإيماءات (Gestures)، وتعابير الوجه (Facial

expressions). ووضّعت الجسد (Postures)، الخ... قد شكلت موضوع جدل طويل وأبحاث قليلة. وقد جرت العادة على ترقية الإيماءة بشكل خاص إلى مقام المكون «المسرحي» المميز في العرض (وعادة ما يكون ذلك على حساب اللغة). فحلم «انتونان آرتو» (A. Artaud) «بلغة محض مسرحية» منعتقة من استبداد الخطاب اللفظي - لغة علامات وإيماءات ووضّعات جسدية تملك قدرة كتابية رمزية كتلك التي تملكها بعض البانتوميومات غير المحرفة»، (آرتو 1938، ص. 39). أما المسرح البرشتي، فقد استند إلى مقدمات مختلفة ليعين أولوية الإيماءة مبتكراً في ذلك ضرباً جديداً (لا علاقة له بالأدب) من التمثيل المسرحي: «المسرح الملحمي إيمائي» كما أشار إلى ذلك «والتر بنجامين» (W. Benjamin)، «وبكلام صريح، فالإيماءة هي المادة والمسرح الملحمي هو استخدامها العملي» (بنجامين 1963، ص. 22).

فآرتو وغيره من المنظرين - المخرجين تطلّعوا في بحثهم عن لغة مسرحية تشكيلية إلى تقاليد المسرح «الشرقي» حيث تظهر اتفاقات كينزية تسمح بخطاب إيمائي مدعوم ومستقل يستند إلى ثروة نحوية ودلالية لا يستهان بها: فمسرح «كاتاكالي» الراقص الهندي، مثلاً، يستند إلى رصيد من 800 «مودرا»، أو وحدة نحوية (64 حركة للأطراف، و9 حركات للرأس، و11 نوعاً للنظرة، الخ). وقائمة بمعانٍ ثابتة ترتبط بها (على مستوى الشخصية والانفعالات، الخ). (أنظر، Ikegami 1971) وقد تضرر أتباع

«آرتو» كثيراً من غياب مثل هذه الكودات الفرعية الفعالة في المسرح «الغربي» (باستثناء احتمال تاريخي بوجود مخزون اليزابيتي خاص بعلامات «اليد»، انظر، 1951 Joseph)، مما جعل المتصل الكينزي الذي تنتجه مسارحنا أكثر صعوبة بكثير على التقطيع وفك الكودة على درجة ما من الدقة.

وتعتبر حركة الجسد كوسيط اتصالي موضوع علم (أميركي أساساً) معاصر للبونية تقريباً وهو الكينزيا (Kinesics)<sup>(15)</sup>. ويمكن اعتبار عالم الأنثروبولوجية الأميركي «راي بيردويستل» (R. Birdwhistell) واحداً من بين الذين عملوا في هذا المجال أكثر من غيره. وقد اكتشفت الكينزيا في شكل رئيسي أن كل ثقافة تختار من مخزون هائل لمادة ممكنة عدداً محدداً بشكل صارم من وحدات الحركة الملائمة. فمن بين 20 ألف تعبير للوجه قد ينوجد، مثلاً، أدعى بعضهم أن اثنتين وثلاثين حركة منها فقط يجري استخدامها حالياً في السلوك الكينزي الأميركي. وقد سمي «بيردويستل» هذه الوحدات المميزة - والتي يمكن بصعوبة أن تقارن بالألفاظ - بالأحاريك\* (Kinemes). واستطاع أن يعين من بينها خمسين أو ستين أحروكة تعمل في النسق الأميركي بما في ذلك، إضافة إلى تعابير الوجه، ثلاث هزات للرأس، وحركتا ميلان جانبيتان للرأس، وواحدة لشق الرأس، وواحدة لتنكيس

---

(15) المصطلح العربي مماثل للفيزياء، ويمكن اعتباره كذلك «علم حركة الجسد».

(\*) جمع أحروكة، أي وحدة من الحركة.

الرأس وحركات الحاجب والجفون والأنف والفم والذقن والوجنتين، الخ. وتتراكب هذه الأحاريك في وحدات أكثر تعقيداً هي أشكال - الحركة (Kinemorphs)، «التي يمكن أن تحلل إلى أصناف أشكال - حركية مشابهة، والتي «تتكشف بدورها عن «مركب أشكال - الحركة (Complex kinemorphs) التي يمكن في النهاية أن تكون له صلة بالكلمات». وأخيراً تحكم ترتيب الوحدة الرفيع هذا «ترتيبات نحوية» تقوم بدورها بتشكيل «مركب مباني أشكال - الحركة (Complex kinemorphic constructions)، التي تملك العديد من خصائص الجملة النحوية اللفظية» (بيردويستل 1971، ص. 101).

إن الترسيم النحوية التي وضعها «بيردويستل» والمصطلحات التي تبنّاها (ولا سيما في كتابته عن «اللهجات» الكينزية التي تتعين بقوة من خلال جماعة ثقافية ما) تبقى مفاهيمه عرضة لشكوك اللسانية، أي أنها نتجت عن تطبيق تماثل مطلق مع اللغة. ولا شك في أن العمل على الكينزيا بدأ على هذا الأساس (أنظر، Kristeva، 1968 a). وعلى الرغم من ذلك، فقد أكد «بيردويستل» على أن أية مقارنة تكون صورية أكثر منها جوهرية: ليس هنالك من توافق مباشر بين الوحدات الكينزية والوحدات اللسانية بل هنالك فقط تماثل أعم بين نسقي اللغة والحركة النحويين ككل. الفرق الأهم بين نوعي الوحدة هو أنه، فيما نعتبر اللغة «حدثاً رمزياً»، على حد تعبير كيتزياي آخر هو «دانيال سترن» (D. Stern)، فإن الوحدات الكينزية «لا تعتبر

رموزاً» (سترن 1973، ص. 117). ففي الحين الذي يمكن معه اعتبار الكلمات وحدات دالة أولاً، فإن «مركب أشكال - الحركة» يقوم أولاً بوظيفة فيزيولوجية وعملية (على الرغم من أن مقام الحركة السيميائي قد يحتل المرتبة الأولى في سياق العرض).

وقد سلطت الكينزياء الضوء على ما يمكن تسميته بـ «الزيف الإيمائي» (Gestural fallacy) الشائع في الكتيبات الشعبية حول «كلام الجسد» ومعظم المؤلفات عن الحركة المسرحية معاً. إنها محاولة لتصوير «الإيماءة» كمادة منفصلة ومحددة بشكل واضح، لا سيما عندما يتعلق الأمر بممثل رفيع الأداء، مثلاً، أو ببائع «نابوليتاني» يدلل على فاكهته، ذلك أنه يمكننا أن ندون حركاته المميزة التي تظهر ناتئة في سياقها السلوكي. فالإيماءة، في الواقع، لا تنوجد ككينونة منعزلة ولا يمكن فصلها عن المتصل العام كما نفصل الكلمة أو الأكلومة:

بالنسبة إلى التحليل الكينزي... أصبح من الجائز البرهنة على أن الإيماءات هي بالفعل أشكال مكبلة. وذلك يعني بأن الإيماءات تعتبر أشكالاً لا تستطيع أن تستقيم بمفردها... مثلها مثل «Cept» التي لا تنوجد بمفردها في اللغة الانكليزية الأميركية، ويمكن لدارس اللغة أن يتعلم كيف ينشئها بإضافة «pre-» أو «Con-» و«-tion». وفي كونها أشكالاً مكبلة، أي جذوراً لأشكال، فإنها تحتاج إلى سلوك يضاف إلى وسطها وأولها وآخرها أو عبرها كي يكتمل كيانه (بيردويستل 1971، ص. 119).



ولذلك يتعذر علينا وضع قائمة «بالمعجم» الإيمائي يمكننا بواسطته إنشاء بدائل كينزية وفقاً للطلب: فالحركة متصلة بالفعل، وهي قابلة للتحليل فقط من خلال الصيغ النحوية لمقطع (يفضل أن يكون فيلماً) سلوك كينزي ككل.

إن أي مفهوم تجزيئي للوحدة - العلامة الإيمائية يمزج بين حامل - علامة منفصل ومدلول فرد يفترض أن يؤدي، وفقاً للمنظور الكينزي، إلى تصور أشمل «للخطاب» الكينزي الذي تتحكم به علاقات نحوية كلية وسلسلة توابع إتصالية ممكنة. ومن بين هذه التوابع، وربما كانت أهمها - بالنسبة إلى وجهة النظر المسرحية - وأكثرها تشويقاً، تلك التي تسمى بالإشارة «شبه الكينزية» (Para kinesic) التي تقوم بالإفادة عن «التعابير التي تحيط بسياق حالة الرسالة» (بيردويستل 1971، ص. 117). مثل هذه الإشارات تستخدم أولاً للفت الانتباه إلى، وبالتالي فإنها تعين «الدور الأول» (Protagonist) (\*) في متسلسلة تفاعل ما واطعة إياه في علاقة مع حاضرين آخرين ومع الحالة الإتصالية: فهي تساعد على تعيين سياق التفاعل عبر تعيين الممثل أو جمهوره، وعلاوة على ذلك، فإنها تقوم عادة بالإعلام عن السياق الأوسع الذي يجري فيه التفاعل» (ص. 117).

عند هذا المستوى تقوم الحركة بدور التابع الشاهدي بشكل واضح فتعقد صلة الممثل بالسياق والمرسل إليه ومواضيع

---

(\*) أو (البطل) في متسلسلة التفاعل.



الخطاب. وفي محاولتها لترسيخ نموذج للإيماءة، استطاعت «جوليا كريستيفا» (J. Kristeva) أن تبرهن على أن الصلة التي تنعقد بين فاعل الإيماءة ومفاعيلها وممارستها نفسها هي على وجه الدقة «من النوع التأشيرى Indicative وغير - الدال» (كريستيفا 1968 b، ص. 95). وفي هذا المنظور، يسبق التأشير الدلالة في «عمل» الإيماءة.

ويجوز اعتبار خاصية التعيين الكينزية شبه اللسانية هذه تأشيرية (تفضل «كريستيفا» تعبير أنافورية)<sup>(16)</sup>، ذلك أن للتأشير (وهو مصطلح إيمائي أصلاً، أي «يشير إلى»، استعاره النحويون الأغارقة في تصنيفهم للشواهد اللفظية) في الخطاب اللساني دور تعيين «البطل» («أنا») والمرسل إليه («أنت») والسياق («هنا») ومن ثمة إنشاء الموقف الإتصالي. فللإيماءة التأشيرية التي تعين الممثل وعلاقاته بالمرشح أهمية قصوى بالنسبة إلى العرض المسرحي، ذلك أنها الوسيلة الأولية التي تؤكد على حضور الجسد وتوجهاته الفضائية. ففي المسرح، يلاحظ «باتريس بافيس»:

... الصيغة الأساسية للإيماءة (ووظيفتها معاً) تكمن في قدرتها على إنشاء موقف - اللفظ لتصبح تأشيرية أي علامة تعين حضور مسرح الممثل... وكما يستحيل فصل الإيماءة

---

(16) نعت لـ «أنافورا» (Anaphora)، صورة بلاغية تقوم على تكرير الكلمة الواحدة في مطلع جمل متعاقبة.

عن الممثل الذي ينشئها فغالباً ما تهيأ للمسرح عبر تأشيرات جسدية لا حصر لها، بدءاً بوضعة الجسد والنظرة أو مجرد الحضور الجسدي (1980 a).

وبالاختصار، تعتبر الإيماءة ضرباً أساسياً لإبانة الجسد والمسرح والفعل القائم فوق المسرح في فضاء واقعي . وعلاوة على ذلك، ينشأ عن التأشيرات «جسر» هام يصل الإيماءة بالكلام . وبالرغم من إصرار «آرتو» على التقابل القطبي المطلق سيميائياً بين اللغة والإيماءة في المسرح، فإن ذلك لا يحول دون كونهما محكومتين بالتعاون على إنشاء الخطاب المسرحي باستثناء أقصى حالات الاستقلال الإيمائي (في الميمياء) . وإذا كان على اللغة أن تنظم في السياق المادي للمسرح وتحتك بالأجساد والمواضيع المحيطة بها، فإنه يفترض بها أن تشارك في الإبانة التأشيرية التي تعتبر الإيماءة حاملها الأساسي .

إحدى خصائص الإشارة شبه اللسانية تكمن في تقاطع إرجاعاتها بطرق مختلفة مع . . . الرسائل اللسانية المرسلة أو الملتقطة في سياق اتصالي ما (بيردويستل 1971، ص . 117) . فالإشارات المتصلة باللغة تشمل المؤشر الكينزي (Kinesic Marker) وهو كناية عن حركة تصاحب فئة نحوية معينة بشكل منظم (تكون الصلة متبادلة ولا تكون الأولوية للغة أو الحركة) . وقد سمي «بيردويستل» أكثر هذه المؤشرات تمايزاً بالمؤشرات الضميرية (Pronomial markers)، ولكنه قد يكون من الأصح

تسميتها بالمؤشرات التأشيرية (Deictic markers) ذلك أنها تلازم الضمائر وأسماء الإشارة («أنا» و«نحن» و«أنتم» و«هذا» و«ذاك»، الخ.). إضافة إلى الظروف التأشيرية مثل «هنا» و«الآن» و«حين» و«هناك».

فالمؤشرات الضميرية أو التأشيرية تقوم بتعيين مواضع الخطاب اللفظي المتزامن إيمائياً. يكون موضع التعيين هو جسد الممثل - المتكلم بحيث يشكل قرب الرجوع إلى الفاعل عاملاً حاسماً. هنالك صنفان رئيسيان للحركة هما «القريبة» (Proximal) (حركة باتجاه جسد المتكلم) و«البعيدة» (Distal) (في الاتجاه المعاكس) ويجري تمييزهما ليؤكد مرة ثانية على القرابة القائمة بين العوامل الكينزية والعوامل البونية غير الشكلية. فالتكلم نفسه وسياقه المباشر («أنا» أو «نحن» المضمران في «هنا» و«الآن» إضافة إلى صيغة الفعل المضارع) يتمايزان عن جميع العناصر الغريبة عنه كينزياً («هو» و«هم»، الخ.)، المضمران في «هناك» و«حين» إضافة إلى صيغة الفعل في الماضي أو المستقبل). وقدّم «بيردويستل» (1971، ص. 123) التمثّل التخطيطي الخاص بصنفي المؤشر الضميري والمشار إليه في الصفحة التالية.

وقد نبهت دراسة حديثة (Serpieri et al. 1978، أنظر ص. 215 ff أدناه) إلى أن عناصر التأشير في اللغة التي تتعلق بـ «أنا» - «هنا» - «الآن» تعتبر من بين أكثر المكونات المميزة للخطاب المسرحي، ذلك أن لعلاقات التأشير اللفظي والإيمائي أهمية كبرى بالنسبة إلى سيمياء المسرح. فـ «أ»، أو «أنا» الخاصة



(سترن 1973، ص. 120) لا بل تحددها (كمجرد لجام).

وتتضمن فئة المؤشر الضميري - إذاً، المعيار المرجو لدراسة الرسائل المتعاقبة التي تنشئ الخطاب الكلي للعرض. ولكن لا تكون كل إيماءة - لغة تفاعل معينة على المستوى النحوي أو الأصناف النحوية. فبعض ضروب التوتر الكينزي تنطبق على توابع الجملة والفقرة أو اللفظ عامة. فالدور الرئيسي للإيماءة لا سيما في المسرح - يكمن في تعيين قصدية (Intentionality) لفظ ما. فقد تستخدم حركة متزامنة لتأكيد أو حتى تحديد نوع فعل الكلام الذي يؤديه المتكلم (وبالتالي الشخصية) في لفظه لمقطع من الكلمات، سواء كان سؤالاً، أمراً، طلباً، إثباتاً، إلخ. وقد يكون من الأفضل تسمية مثل هذه الإشارات بالمؤشرات الداخلة في القول (Illocutionary) التي ترتبط، كما تدل على ذلك تسميتها، بالقوة الداخلة في القول (Illocutionary force) الخاصة باللغة (أي مقام القصد في اللفظ، أنظر ص. 244 ff أدناه). وهي تستخدم، مثلاً، للتمييز بين أمر جدي وأمر تهكمي وللتأكيد على قوة الطلب أو على درجة الإلزام التي تفرض على المرسل إليه ولتجعل من السؤال فعلاً حقيقياً أكثر منه بلاغياً، وهكذا دواليك.

ومهما اكتسبت مشاركة الفعل الداخل في القول (-Illocutionary act) (الفعل المؤدى في قولنا شيئاً ما لأحدهم) من قوة الاتفاق، فقد يجوز أحياناً أن ينشأ مثل هذا الفعل بواسطة وسائل كينزية فقط. فقد أشار «أوستن» (J.L. Austin) (وقد استمدت نظرية أفعال الكلام منه أصلاً) إلى أنه «يمكننا أن نحذر أو نأمر أو

نعين أو نعطي أو نحتج أو نعتذر بواسطة وسائل غير - لفظية وهي تعتبر على الرغم من ذلك «أفعالاً داخلية في القول» (أوستن 1962، ص. 119). ووفقاً للسياق، قد يعادل تسديد الإصبع الأمر «أخرج من الغرفة» أو «أترك هذا الشيء» أو «أغلق الباب»، ومثله قد يفسر هز الكتف «قولاً» بـ «لا فكرة لدي» أو «لا يهمني الأمر»، الخ. وتعتبر هذه الحالات «مركبات مباني أشكال - حركية» واضحة تؤلف شكلاً من الخطاب الذي يستقل عن الكلام ويتشارك معه ذهنياً بالإتفاق وهي تنتمي إلى الأنواع المضادة للإيماءة «التعبيرية» في المسرح.

وتشمل الشواهد المرتبطة بقصد المتكلم - الموميء ما تجوز تسميته بالمؤشرات الوضعية<sup>(17)</sup> (Attitudinal) التي لا تعني الفعل المقصود بقدر ما تعني الوضعة المتخذة (تجاه العالم والمرسل إليه والمحتوى الخبري للفظ) أثناء التكلم. فأنحناءات الرأس وهزات الإصبع وحركات رموش العين وغيرها تقترب في مواقف اتصالية محددة من تابع الجهات اللسانية التي تعبر بواسطة «عوامل الجهات» مثل «يريد» و«يتوجب» و«يستطيع» و«يمكن» و«يستحيل» التي تُعَيِّنُ وضُعات المتكلم الخيرية. ويفترض على أي تصنيف لأنماط توابع الإيماءة أن ينشأ على أساس أنواع الجهات المستخدمة: ابستمولوجية (معارف)، واعتقادية (إعتقاد)،

---

(17) نعت لـ وضعة (Attitude) خاصة بوضعة الجسد أو مظهره في وضع ما (Position).

وأخلاقية Deontic (تحرّيم/تحليل) وإرادية (Boulomaic) (إرادة) وغيرها، (بالنسبة إلى هذه المفاهيم انظر ص ص 177 ff و 293 أدناه).

وتعود أهمية المؤشرات الوضعية الخاصة في العرض إلى أنها تسمح بإقامة صلات بـ شخصية معينة من خلال الدراما (تلاعب «بولونيوس» «الأخلاقي»، مثلاً، بـ «أوفيليا») يقوم الممثلون بتجسيدها كينزيّاً. وقد علق «برشت» أهمية كبرى على دور الوضعة في الحركة. وكانت الإيماءة (Geste) في المسرح الملحمي الوسيلة الرئيسية للتعبير عن الـ (Gestus)<sup>(18)</sup>. وقد عرفه «برشت» على أنه «الوضعات التي يتخذها الناس تجاه بعضهم البعض عندما يكون لها دلالة اجتماعية (نمطية)» (برشت 1964، ص. 86). مثل هذا «التعبير الإيمائي المحاكي للصلوات الاجتماعية التي تسود بين الناس في حقبة معينة» (ص. 139) اعتبر أساس النقد الاجتماعي الذي مارسه المسرح «البرشتي» ذلك أن «تواضع الأجساد الاجتماعي» جرى «تفريبه» بوسائل متعددة بشكل يجعل الحضور مدركاً لبنية الصلة الايديولوجية الممثلة. وقد استمد «برشت» إحدى نماذج تغريب التواضع الجسدي من «المسرح الصيني» حيث «يظهر الممثل وهو يراقب حركاته لينجز في ذلك وقع - التفريب». (برشت 1964، ص. 139؛ في التواضع الجسدي، انظر، بافيس 1980 a). وكان

---

(18) تواضع جسدين أو أكثر.



تغريب الحركة لغرض النقد الاجتماعي أو لغرض التحليل قد تميز أكثر في المسرح ما بعد - البرشتي (كاستعمال الحركة المبطأة (Slow motion) أو اللقطات الثابتة (Freezes) والحركات المعادة (Repetitious movements) عند «ريتشارد فورمن» حيث يبدو أنه يفكك الأفعال النمطية المقبولة ويحولها إلى مقاطع «مؤطرة» - (Framed).

ويمكن تصنيف المؤشرات التأشيرية والقصدية والوضعية عامة كإيماءات شاهدة ترتبط بالفاعل المتكلم - المتحرك. وغالباً ما يفسر الحضور الإيماءات المسرحية في العرض الدرامي التقليدي كشاهد (المعلول بالعلة) على تعليل فيزيولوجي أو نفسي أو اجتماعي ما خاص بالشخصية الدرامية، وذلك إلى حد شكاً معه «جوناثان مللر» (J. Miller) من السذاجة التي أوصلت «المشاهدين والنقاد إلى حد المبالغة في تفسير الإيماءات والتعابير وقراءة المعاني في الحركات التي لا يكون لها أي معنى» (1972، ص. 365). وتعتبر هذه المبالغة في التفسير مظهراً من مظاهر مبدأ سمية العرض عامة («ما من شيء ليس له معنى»، كما تقدم). وفي الوقت نفسه تكون للرسائل الكينزية مادتها واستقلالها الشكلي حتى في العروض التي تغلب عليها الميمياء أكثر من غيرها: ترسيخ أشكال لحركات معادة وتغييرات إيقاعية وتبديلات سرعة العرض وتثبيت أوضاع وغير ذلك من صيغ كانت تعتبر جزءاً هاماً من الإعلام الجمالي في العرض عبر تاريخه وكانت، ولا ريب، سبباً لوجود العروض الغنية «بصرياً» بدءاً بزخارف عربسات

الأقنعة ووصولاً إلى الأشكال الحركية المغناطيسية عند «ميريديث مونك».

كيف يمكننا أن نوجز تمايز الحركة المسرحية عن النسق الكينزي العام؟ من الواضح أن معظم توابع الإيماءة النحوية والشاهدية في مسرحنا قد نشأت على أساس تلك التي تسود في المجتمع لتصبح من ثمة من الممكن التعرف عليها وبالتالي لتصبح «معبرة». ويمكن أن يؤسس بعض الممثلين والمخرجين أساليب كينزية شخصية أو فردية (ك. «أوليفيه» - Olivier و«ادواردو دي فيليبو» E.de Filippo أو «مايرهولد» و«غروتوفسكي»، على سبيل المثال)؛ كما يمكن أن تؤثر بعض الضغوط الأصلية في بعض العوامل كالتوقيت أو حركة عبور- المسرح (قواعد تأدية «الفارس» Farce، مثلاً). ولكنه من الصعب تعيين كودات فرعية كينزية عامة وثابتة في مسرحنا. وقد يكون المسرح الأقرب إلى صياغة قاعدة «كودات ثانوية» عامة «انطلاقاً من النسق الكينزي الأساسي يقودنا إلى القول بأن العرض يتضمن مقومات مميزة ومختارة من الحركة الاجتماعية مبالغ فيها ومبرزة إلى حد يوحى بأن ذلك يزيد من «اجتماعية» مصداقيتها. وكما أشار «دانيال ن. سترن» «فالممثل الجيد يستطيع أن يبالغ إلى الحد الذي يضيف معه على هذا الجزء من الأداء كله قيمة اتصالية عالية» (1973، ص. 120). إن مبالغة توابع المؤشرات الكينزية في تحديد - الفاعل ولفظ - الانتباه وتأكيد - القصد تهدف إلى دفع الطاقة الإبانية إلى الحد الأقصى. ولا شك في أن صفة

«المسرحي» عندما ترد ازدراءً إنما تنطبق على أي كان (مدعو إلى حفلة راقصة، مثلاً) يفتعل لفت الانتباه بتوتر إيمائي ملحوظ.

وأخيراً تكمن إحدى مهام الإيماءة المسرحية الرئيسية - والتي يمكن أن نميزها عن «مصاحبة» كينزية بسيطة للخطاب العام في المحادثة اليومية - في نقضها المتزامن المباشر للألفاظ اللسانية. ويعتبر التوتر الذي يحصل بين المرجع اللساني والاشارات الكينزية بوجه خاص، مصدراً عاماً لإثارة الضحك (مثل على ذلك في «بانتظار غودوت»: «هيا بنا». (ولكنهما لا يفعلان). وكما يحصل عادة، يكون التعاون بين ضربتي «الخطاب» مركباً جدلياً إضافة إلى كونه تثبيتاً آلياً متبادلاً.

إن دراسة العوامل الكينزية في العرض ما زالت في مرحلة تمهيدية، وإنه لمن المؤمل أن يولى الموضوع اهتماماً نظرياً وعملياً في المستقبل. وكما حصل مع «البونية» كان للكينزياء ونتائجها تأثيرات على النتاج المسرحي. فالمخرجون أمثال «روبرت ويلسون» (في غمزة الأصم) (Deafman glance) و«ريتشارد ششنر» و«إيفون رانييه» (Y. Rainier) و«ستيف باكستون» (S. Paxton)، طبقوا في نتاجهم رؤى وطرقاً مستعارة من الكينزيائيين (انظر، سترن 1973). وأهم من ذلك كله تأسيس معيار فعلي لتحليل مظهر بالغ الأهمية في الخطاب المسرحي لم يتطرق إليه من قبل.

## المقومات شبه اللسانية

ليس اللفظ اللساني مجرد نتاج لقواعد اللغة الفونولوجية والنحوية والدلالية. وكما تقدم، تعتبر ضوابط السياق وأنواع السلوك المتصل باللغة والمصاحب للفظ أساسية في أي تفسير صحيح من قبل المرسل إليه. وتتصل خصائص المتكلم الصوتية «بتوزيعه» شبه الكينزي للخطاب وتمنحه بالإضافة إلى بنيتها الفونيمية (Phonemic) والنحوية - كبعض العوامل مثل درجة (Pitch) الصوت وعلوه (Loudness) وسرعته (Tempo) وجرسه (Timbre) والأصوات غير اللفظية - التي تعرف بالمقومات شبه اللسانية (أو الفوتقطيعية Suprasegmental). وتقدم مثل هذه المقومات إعلالاً أساسياً بالنسبة إلى حالة المتكلم ومقاصده ووضعاته وتفيد بالإضافة إلى ذلك (مقرونة مع العوامل الكينزية) في تمييز فعل الكلام: «إستخدام اللغة الملفوظة في المحادثة، كما أشار «د. أبركرومبي» (D. Abercrombie)، «لا يفهم بشكل سليم إلا عندما تؤخذ العناصر شبه اللسانية في الاعتبار» (1968، ص. 55).

«فالنغمة» (Tone) عند «كاوزان» تحتوي على نطاق واسع من الصفات غير الصوتية التي يمكن أن تحلل وتصنف وتقاس. ففي بحث وضع فيه «جورج ل. تراغر» (Georges L. Trager) الأسس الفعلية للدراسات شبه اللسانية (1958)، استطاع أن يعين ثلاثة أصناف رئيسية للمقوم الصوتي وهي «جهاز الصوت» (Voice set) (خلفية الخصائص الصوتية الناتجة عن عوامل فيزيولوجية كالجنس والسن والبنية الجسدية وغير ذلك) و«خصائص الصوت» (درجاته

وتحكم الشفة وتحكم فتحة الحنجرة وتحكم الإيقاع وتحكم النطق والسرعة والرنين الخ)، و«تفعيل الأصوات» (Vocalizations) (الأصوات المرسلّة فعلاً) التي تحلل بدورها إلى «مُشَخَّصات صوتية» (Vocal characterizers) (كالضحك والتثاؤب وغير ذلك) و«مؤهلات صوتية» (Vocal qualifiers) (القوة وعلو الدرجة والمدى) و«الفواصل الصوتية» (Vocal segregates) (أصوات مميزة خارج - الألفاظ مثل «أوه - هُوَ» و«شش»، إلخ) وقد جرت عدة محاولات لتقسيم الرصيد شبه اللساني إلى أصناف وصفية أبرزت وبالرغم من اختلافها، عدد العناصر الكثيرة وتمايزها عندما ينظر إليها على أنها عرضية ولا يمكن بالتالي تحليلها.

وقد أوضحت الدراسات في العقدين الأخيرين بأن السلوك شبه اللساني - كالسلوك اللساني والكينزي - يكتسب بالتعلم وبالتالي فإنه ينتج عن ثقافة خاصة، مما سمح بإمكانية تفسير نطاق نشاط المتكلم الصوتي وتوابعه السيميائية إلى حد معين: وفي المقام الأول تقوم الخصائص الصوتية كالسرعة وتحكم النطق وتحكم الإيقاع بالإضافة إلى المدى وإدخال السكتات، بدور حاسم في «ترقيم»(\*) الكلام أي تعليم حُدَي بداية ونهاية اللفظ وتأكيد تعابير خاصة في نقاط مختلفة منه وتقطيعه إلى وحدات إعلامية طيبة»، الخ (لايونز 1977، ص. 65). وكما حصل بالنسبة إلى المؤشرات الكينزية وأشكال التوتر يساعد توجيه المتكلم شبه اللساني للفظه

---

(\*) في الكتابة: استخدام النقطة أو الفاصلة.

نفسه المستمع على تتبع وتقبل خطابه عبر تعيينه لوحداث نحوية داخلية في القول أو خبرية وضبط تدفق الإعلام الدلالي وتغيير مثول المحتوى في شكل يتفق ونسبة الإنتباه المطلوب ونوعه وغير ذلك.

وقد اهتمت أكثر البحوث التي تناولت توابع المقومات الصوتية بتلك التي توافق على تسميتها بالقدرات «التعبيرية» (Expressive) و«الانفعالية» (Emotive) أو «التجويد» (Modulating). فالمؤهلات كعلو الدرجة والقوة جرى اعتبارها، مثلها مثل تفعيل الأصوات كالضحك والبكاء والصياح والهمس، كشواهد على حالة المتكلم الانفعالية أو النفسية وكشواهد على «تلوين الموقف» (لايونس 1977، ص. 65) الذي يعبره للغة. وتعتبر اختبارات (دافيتز، ج. ل.) المتعلقة بدلالات التضمن الانفعالية للخصائص الصوتية مفيدة في هذا المجال: وجد ثمانية انفعالات يتشارك فيها المختبرون بالإضافة إلى تراكيب خاصة بمقومات الصوت: علو الصوت وعلو الدرجة والجرس «المتوسط البواق» ودرجة السرعة المتوسطة والإيقاع المنتظم تتراكب لتدل بالتضمن على «الفرح»، الخ. (أنظر الجدول ص 127). ويؤكد بحث من هذا النوع على أن عبارتي «تعبيري» و«انفعالي» الوصفيتين لا تتساوقان مع عبارتي «اعتباطي» و«محض شخصي» ذلك أن التعبير عن المواقف والمشاعر يظهر أنه يكون محدد - القاعدة (مكوداً) عندما يكون اختيار المؤشرات الصوتية معنياً بذلك.



(Enunciation)	(Rhythm)	(Inflection)	(Rate )	(Timbre)	(Pitch)	(Loudness)	(Feeling)
التلفظ	الإيقاع	تغيير ارتفاع الصوت	معدل السرعة	الجرس	درجة الصوت	علو الصوت	الإحساس
متعلم	منتظم	ثابت يملو قليلاً	بطيئة	رنان	خفيفة	خفيض	الحنان
خاطف	غير منتظم	صاعد وهابط غير منتظم	سريعة	مبقاً	عالية	عالٍ	الغضب
متعلم إلى حد ما	—	رتيب أو هابط تدريجياً	بطيئة معتدلة	رنان معتدل	من المعتدلة إلى الخفيفة	من المعتدل إلى الخفيض	الضجر
—	منتظم	صاعد وهابط: صاعد على العموم	سريعة معتدلة	مبقاً باعتدال	عالية معتدلة	عال معتدل	الابتهاج
خاطف إلى حد ما	—	صعود طفيف	سريعة معتدلة	رنان معتدل	من عادية إلى عالية معتدلة	عادي	نفاذ الصبر
—	منتظم	صاعد	سريعة	رنان معتدل	عالية	عالٍ	الفرح
متعلم	سكنات غير منتظمة	هابط	بطيئة	رنان	خفيفة	خفيض	الحزن
متعلم إلى حد ما	منتظم	صاعد طفيف	عادية	رنان إلى حد ما	عادية	عادي	الرضى

تشارك الانفعالات والمقومات شبه اللسانية (عن دافيتز 1964Davidz).



وتشكل المقومات شبه اللسانية إحدى أهم المواضيع القديمة لفن الممثل. فقواعد الخطابة أو الإلقاء الفعلي تتحكم عملياً «بالترقيم» الصوتي (ضبط النطق والدرجة والسرعة والعلو والرنين وتحكم الإيقاع، الخ). فالقدرة على التحكم بتدفق الإعلام وخطاب المقطع بطريقة ما للحصول على أقصى مستويات الانتباه والفهم لدى المستمع تعتبر من أهم توابع الممثل. فالتدريب على النطق والتنفس (وبالتالي التدريب على السرعة والتحكم بالإيقاع) و«القذف» (Projection)، أي إنجاز المقطع المسموع من غير أن يقترن «بالزق» (Shouting)، الذي يخضع له الممثل بشكل مجموعة من القواعد الثانوية شبه اللسانية الإلزامية تقريباً والخاصة بهذا الفن.

وقد نشأت في الوقت نفسه طرق «تشخيص» بواسطة الأمزجة الصوتية الفردية كالطريقة التي وضعها «ستانسلافسكي» والتي تستند إلى توابع الأصوات غير - العروضية «التعبيرية» المخصصة لتزيد من درجة درامية المعلومة الناتجة عن اللفظ كونه شاهداً على مواقف أو انفعالات معللة من قبل الشخصية الدرامية. ففي دراسة شهيرة في توابع اللغة وصف «رومان جاكوبسون» تعدد وجوه التعبير في تدريب - «ستانسلافسكي» للممثل في «مسرح موسكو للفنون» الذي يسمح بتصوير نطاق واسع من الدلالات الإنفعالية بالتضمن وذلك من خلال التنوع شبه اللساني وحده وبصرف النظر عن المحتوى الدلالي الظاهر للفظ.

[قال] لي إن المخرج طلب منه في إحدى الجلسات أن

يؤدي خمس عشرة رسالة مختلفة انطلاقاً من عبارة «سيفودنييه فيسروم»<sup>(\*)</sup>، «هذا المساء»، من خلال تنويع لونها التعبيري. وإنه أدى في نهاية المطاف أربعين موقفاً إنفعالياً مرسلاً العبارة المذكورة بطريقة تنسجم مع كل موقف من هذه المواقف مما سمح للمشاهدين بالتعرف عليها استناداً إلى تنويعات الصياغة الصوتية للكلمتين ذاتهما. (جاكوبسون 1960، ص. 354).

هنا، تظهر أهمية تأويل تنويعات الصوت. إن لفظ الممثل ليت ما أو لكلمة يمكن أن يؤثر بشكل ملحوظ في تأويل الحضور لما يحمله من دلالات درامية: «ومن الممكن»، كما أشار «جوناثان ميللر» «أداء الأبيات المخصصة لهملت بمئة طريقة مختلفة تتفق كلها مع الإرجاعات الدلالية الأساسية الموجودة في النص» (1972، ص. 362). وكما يحصل بالنسبة إلى السلوك الكينزي في المسرح، تنتج «التعبيرية» الخاصة بالتلفظ المسرحي عن اختيار المقومات التي جعلتها الكودة شبه اللسانية العامة ملائمة للإتصال والمبالغة فيها. فالممثل الكفو يمكنه أن يعتمد على رصيد واسع النطاق من تلاوين الشواهد الصوتية النمطية المقبولة من النوع «الپيرسي» - النطق المتلعثم كشاهد (المعلول بالعلة) على «السكر» (ملاحظة: النمط المقبول لـ «سكران

---

(\*) بالروسية.

المسرح) أو مجموعة الصوت وخصائصه «المختثة» كتأثيرات على اللوائية، الخ - وصولاً إلى فوارق تلوين المواقف الدقيقة التي تلتقطها «الأذن» المدربة لتسمح له من ثمة بتأكيد ميزاتها الملائمة.

فالفعاليات الصوتية التي لا يملها نسق اللغة الفونولوجي والتي يتبناها الممثل تحمل مثلها مثل المعلومات الدرامية (المتصلة بالشخصية)، درجة عالية من إعلام - الإشارة الجمالي . ولنأخذ، على سبيل المثال، أهمية التحكم الجيد برنين جرس الأداء عند ممثل كـ «جون غيلغود» (J. Gielgud) أو «تشارلز لوتن» (Ch. Laughton) وما ينتج عنه من متعة . فلمثل إعلام - الإشارة هذا، علاوة على ذلك، فعل شد الانتباه إلى قماشة الكلام المادية كحدث صوتي . ولتنويعات درجة الصوت وتغييرات السرعة وتفعيل الأصوات الناعمة أو الخشنة والطقطقات وتردد الأحرف والإيقاعات الفجائية الثقلب أو المجودة، دور ينفصل تماماً عن دور الترقيم أو التجويد هو التنويع في تقديم المادة اللسانية نفسها بالنسبة إلى انتباه المستمع . إن البلورة شبه اللسانية للرسالة تمكنا من إنشاء فضاء صوتي .

الأنساق الأخرى والتكويد عبر - الأنساق (Transcodification) وكودات الممثل

قد يتعذر علينا أن نعالج بالتفصيل التوابع النحوية والسيمائية

لكل نسق مساهم على حدة. فبعض المكونات كالماكياج والزي لها أدوار مميزة وبارزة وشاهدية (نمطية مقبولة في أكثر الأحيان) (أنظر، بوغاتيريف 1938 b) وتحكمها قواعد قوية كالجنس وغيره (لنلاحظ، على سبيل المثال، دقة الاختيار وضوابط التراكب في لباس «الكوميديا دل آرتي» أو في أزياء كوميديا عصر «الإصلاح» (Restoraion)<sup>(19)</sup>.

فمن بين الأنساق «التقنية» قد تكون الإضاءة المسرحية موضوع استقصاء الأوفر حظاً في المستقبل إذ أنها تشكل وسيلة رئيسية من بين الوسائل الأخرى التي تقوم بخلق الفضاء الفعلي من الفضاء المسرحي منذ أن «ابتكر» أدولف آبيا» تقليداً جوهرياً. فقد استبدل خداع الأشكال الشفافة المرسومة بإيهام الفضاء المبني على أساس تغيرات الأشكال التي توفرها الإضاءة الموجهة والمضبوطة لبنى «نجار - المسرح» الزائلة» (1932 Simonson، ص. 34). وقد اعتبر «آبيا» أن وظيفة الإضاءة الرئيسية تقوم على تحديد (وبالتالي إبانة) الأشكال في الفضاء. وفي وقت متأخر بلور «ريتشارد پيلبرو» (R. Pilbrow) (1970، ص. 14 ff) كودة أولية تربط علاقة أربعة توابع («اختيار الرؤية، Selective visibility» و«كشف الشكل - تحديد «آبيا»، - Revelation of form» و«التأليف، Composition» و«المزاج، Mood») بأربع خصائص ضوئية يمكن تراكبها وضبطها («القوة، Intensity» و«اللون،

---

(19) عصر إعادة الملكية إلى انكلترا القرن السابع عشر.

«Colour» و«التوزيع ، Distribution» و«الحركة ، Movement»).

وفيما يتعلق بالتعاون ما بين الكودات المختلفة والأنساق على إنتاج النص يبرز اعتباران عبر نسقين: تشكيل المحتوى الدلالي بواسطة أنواع مختلفة للإشارة؛ تماسك الخطاب المسرحي الدلالي والأسلوبي في نموه الزمني. فوحدة النص التي تعبر مستوياته البونية والكينزية والمسرحية واللسانية ومستوى الزبي وغيره تخضع لظاهرة تكويد عبر - الأنساق إلى حد كبير، حيث يمكن أن يترجم «بيت» Bit إعلام دلالي ما من نسق إلى آخر أو أن يزود بأنواع مختلفة من الإشارات في آن واحد (أنظر، «قابلية تحول العلامة»، ص 22 - 28). وكذلك ينتج تماسك العرض الزمني عن متانة «البيئات» الإعلامية الدلالية المتتالية (وبالتالي عن منطق الدراما؛ انظر الفصل 4) وعن تنظيم تجانس إعلام - الإشارة في عينات متلاحمة في المكان والزمان معاً (في تماسك نص العرض، أنظر، دي مارينيس 1978).

في المسرح المعاصر، تقع مسؤولية تماسك العرض الدلالي والأسلوبي الجوهرية على عاتق المخرج. ومن الواضح في الوقت نفسه، أن توحيد الرسائل غير - المتشاكلة من النوع الذي سبق أن أشرنا إليه - الكينزي والبوني «غير الشكلي» و«اللساني» و«شبه اللساني»، الخ - يخضع إلى حد كبير للممثل في دوره كمرسل - رئيس متعدد القنوات. فبالإضافة إلى سيطرته على الكودات النوعية والكودات الفرعية المرتبطة بكل نسق، يفرض الممثل الكودات الفرعية التمثيلية المسرحية التي تنظم أدائه ككل وتنظم

بالتالي جمعه للرسائل في خطاب. فالممثل في هذا المعنى هو الفاعل الرئيسي للتكويد المسرحي عبر - الأنساق.

ويمكن للكودات الفرعية التمثيلية المسرحية أن تصنف عموماً (كضابطة لعرض «الفارس» (Farce) و«الكوميديا الرومنطيقية» و«الميلودراما» و«الوست أند ثرلر»، الخ.) ووطنياً (قارن بين ضروب تمثيل التراجيديا في فرنسا والولايات المتحدة، على سبيل المثال، يقدم «بيردويستل» مقارنة مفيدة بين الممثلين الفرنسيين والأميركيين تتمحور حول نسبة تأكيد الحركة والكلام؛ (1971، ص ص. 54 ff). وتاريخياً (تحمل أساليب التمثيل مؤشرات «الحقبة» التي صنعت الأفلام المبكرة لكبار الممثلين والممثلات - برنهاردت Bernhardt et al. وغيرها - وتبدو غير طبيعية أو مغالية) أو من حيث مزاج الأداء الفردي (المرتبط بمدرسة خاصة - «الكوميديا الفرنسية - Comédie Française»، أو «ستوديو الممثلين - Actors' Studio»، أو «مختبر غروتوفسكي للمسرح»، مثلاً - أو المرتبط بشخص الممثل الذي يشكل طابع «أوليقييه - Olivier» في جمع تكلف الصوت والوقفة والحركة، أو أسلوب «ديوزين - Dusean»).

تكون العلاقة بين هذه الأصناف مائعة، فلا يستغرب، على سبيل المثال، أن يتحول تمثيل فرد إلى أسلوب خاص بجيل كامل من الممثلين عندما يكون قد ترسخ في أداء ممثل رئيسي. وقد أوضح «ستانسلافسكي» هذه العملية في نادرة شهيرة:

ذهب أحد الأساتذة في مدرسة درامية أبعد مما فعله المشاهد  
إثر عزنس قصير من نتاج أحد الطلاب واحتدّ قائلاً: «أنتم  
أناس لا تهزون رؤوسكم مطلقاً. من يعبر واثقاً من نفسه يهز  
رأسه». هزة الرأس ترتبط برواية من تأليفه. فالممثل الممتاز  
الذي حظي بنجاح كبير وصار الكثيرون يقلّدونه تعتري  
سلوكه، ولسوء الحظ، عادة كريهة هي عادة هز الرأس.  
جميع الذين يقلّدونه... عوض أن يكتسبوا خصاله الجيدة،  
التي يصعب اكتسابها من الآخر، ينتقلون إلى نسخ عيوبه -  
عادة هز الرأس هذه - التي يسهل اكتسابها. (عن بوغاتيريف  
1938 b، ص ص 45 - 46).

ولا يفترض أن يوحي ذلك بأن يكون الممثل عبداً لقوانين  
راسخة: بل عكس ذلك، فالممثل الجيد يجمع باستمرار بين  
احترام - الكودة (Code-observing) وكسر - الكودة (Code-  
breaking) ووضع - الكودة (Code-making) وبشكل يسمح له  
بالتأكيد على أسلوبه الشخصي و«قراءته» الشخصية للمسرحية؛  
أنواع التكويد المحددة ودرجاته المستخدمة في التمثيل ما زالت  
بالرغم من ذلك حقلاً لم يستكشف بعد: فالعرض الناتج سواء  
كان محدداً سلفاً على نطاق واسع أو مجدداً إلى حد كبير يؤلف  
خطاباً ذاتي الانعكاس حاملاً للإعلام الثابت - حتى في أكثر  
الضروب «محاكاة» وحيث يحاول الممثل أن يتعين ذاتياً كلياً في  
الشخصية الممثلة، كما يحصل مع التقليد الستانسلافسكي - «هذا



تمثيل». وغالباً ما يكون المؤدي أكمداً على نحو ما، عارضاً لاستراتيجياته التمثيلية الحقيقية كشاهد على تفته. ففي المسرح البرشتي حيث «لا يجيز الممثل لنفسه بأن يتحول كلياً إلى الشخصية الموضوعية فوق المسرح. فهو يمثل» (برشت 1964، ص. 137) يجري تنبيه الحضور بشكل دائم إلى تقنية - دور المسافة فتبلغ ذاتية انعكاس التمثيل ذروتها.

وغالباً ما يكون هنالك مصادر أخرى تجعل أداء الممثل أكمداً أو «ملوثاً»، ولا سيما في مسرح كمسرحنا تكون السيادة فيه لأسماء «المشاهير». فقد يتمكن الممثل الفرد كصورة معروفة أو «شخصية» عادة من تحميل العرض دلالات تضمنية خارجة على النص تقوم بدور هام على مستوى فك كودته من قبل الجمهور (فحضور «أوليفيه» وحده، مثلاً، في «تاجر البندقية» يؤثر بشكل أساسي في الإعلام الجمالي الذي يستتجه المعجبون من العرض ذلك أن دلالة امتياز «الممثل الكبير» الضمنية قد استوت مسبقاً). وإضافة إلى ذلك يحمل الممثل المعروف عرضه تاريخاً «بينصياً» يدفع الحضور للمقارنة بينه وبين عروض سابقة ويشد انتباه المشاهد بالتالي إلى ميزات أداء الممثل الفردي (المشاركة بين عروضه كافة). وقد يكون من العبث إلغاء مثل هذه العوامل الخارجية - على - النص واعتبارها عرضية أو غير سيميائية: ليس من النادر أن يكون «المعنى» الأولي لتمثيل ما تجاه الحضور هو الحضور الحقيقي لمؤدٍ مفضل (أي أن نص العرض يصبح «حاملًا» للممثل وليس بالعكس).

## الكفاءة (Competence) المسرحية: الإطار (frame) والاتفاق ودور الحضور

الإطار المسرحي :

اتفاقات التعامل (Transaction) والتفاعل (Interaction)

قد يكون من الممكن فهم العروض حصراً استناداً إلى الكفاءة المسرحية وحدها التي يتقاسمها المؤدون والمشاهدون على نحو ما بما فيها من تآلف مع أنواع الكودات والكودات الفرعية التي تناولها البحث. ولكنه يفترض أن تكون هنالك كفاءة ذهنية يتمتع بها الحضور قبل أن يبدأ بفك كودة النص بالشكل المناسب: إنها قدرته على التعرف على العرض كذلك. فالأحداث المسرحية تتميز عن أحداث أخرى استناداً إلى بعض المبادئ التنظيمية والمعرفية التي يفترض تعلمها مثلما تعلم جميع القواعد الثقافية.

كيف يحدد المشاركون في التعامل المسرحي موقفهم فيجمعون على الشروط التي قام على أساسها دون اللجوء إلى تعليقات صريحة؟ يقوم تحديد النشاط المسرحي وغيره من النشاطات استناداً إلى مصطلحات بعض علماء الاجتماع مثل «غريغوري بايتسون» (G. Bateson) و«ايرفنغ غوفمن» (E. Goffman) على أساس تحديد الإطار الذي يضع المشاركون فيه الحدث (بايتسون 1972؛ غوفمن 1974). فالأطر بُنى مفهومية أو معرفية تحدد المدى الذي يستخدمه المشاركون والمراقبون من أجل نسب المعنى إلى «جزء» من سلوك ما، وتكون صادرة عن

المبادئ الثقافية التي يجري تنظيم الحدث بواسطتها: «بعد أن يتفاهم الأفراد حول ما يحدث ويعملون على نحو يتناسب مع هذا التفاهم فيجدون أن العالم يسير على نحو يدعم فيه هذا التناسب. أطلق على هذه المقدمات التنظيمية - المدعومة في الفكر والنشاط معاً - تسمية «إطار النشاط» (Frame of activity) (غوفمن 1974، ص. 247).

فالإطار المسرحي يكون بالفعل نتيجة مجموعة اتفاقات تعاملية تحكم توقعات المشاركين وفهمهم لطبيعة الوقائع التي يشملها العرض. فمن يقصد المسرح يتوجب عليه أن يقبل، بالنسبة إلى التمثيليات الدرامية على الأقل، بأنه هنالك واقع خيالي جديد سوف يمثله أفراد جرى اختيارهم كمؤدين وأن دوره تجاه هذا الواقع الممثل هو دور «المتفرج» صاحب الامتياز - «يقوم التفاهم الرئيسي على أساس كون الحضور لا يحق له أن يشارك مباشرة في الفعل الدرامي الواقع على المسرح ولا أن يجبر على ذلك» (غوفمن 1974، ص. 125). فبواسطة هذا التحديد الضابط يمكن التمييز بين دور الممثلين ودور «المتفرجين» وكذلك بواسطته تترسخ مستويات الواقع (الدرامي ضد المسرحي) بالاتفاق، وهذا ما يمكن اعتباره بديهية أساسية من بديهيات الإطار المسرحي.

وعلى أساس هذا التفاهم يستطيع المؤدون أن يتفاعلوا في المسرح على نحو جلي في الظاهر تجاه الحضور وتجاه ما يفعلون، بحيث لا يجد الحاضرون أنفسهم صعوبة في تعيين أي

من العناصر ينتمي إلى التمثيل وأي منها ينتمي إلى السياق المسرحي الذي جرى إلغاؤه كي لا يتوقع بالتالي أن يتورط في التفاعل مباشرة. هذا الشرح المعرفي الصارم يكون عادة مدعوماً بفضاء رمزي أو بمؤشرات حد زمني أو بآي «وضع بين مزدوجين» - المسرح نفسه، والتحكم بالإضاءة، والستارة والضرب بالمصفقات الخشبية (كما يحصل في المسرح الصيني)، الخ - مما يضيفي تعيناً دقيقاً لما يشمله الإطار وما لا يشمله في المكان وفي الزمان.

وبعد أن يجري تقديم الأساس الإتفاقي للإطار تعلق الأهمية الكبرى على رغبة الحضور في «إغفال» (Disattend) الأحداث التي لا يشملها الإطار في الاتفاق: وهذا ما يطلق عليه «غوفمن» (1974، ص. 201 ff) تسمية «خارج - إطار - النشاط» (Out- of- frame activity). قد تنشأ في مسار العرض أنواع «تشويش» مختلفة خارجة عن النص مما يستدعي إغفالها أو التسامح تجاهها (وصول متأخر، سوء توظيف للفريق، نسيان الممثلين لمقاطع في الحوار)، وبالإضافة إلى ذلك، يمكن لبعض النشاطات المسموح بها، على الرغم من أنها لا تساهم في التمثيل أصلاً، أن تأخذ مكانها في المسرح ليسقطها المتفرج من حسابه في حينه (كدخول وخروج عمال المسرح أثناء تغيير الديكورات). ولكن ذلك لا يعني أن الأحداث التي جرى إسقاطها من حساب العرض - كنشاط المشاهدين - لا تملك أية قيمة سيميائية (إنها تظهر الفرق بين أن يكون مسموحاً لأحدهم برؤية عمال المسرح وأن يكون

المشاهدون كلهم يأكلون «البوشار» بطريقة مشوشة) بل يعني أنه يجري اعتبار كونها تنتمي إلى مستوى فعل مغاير. في العروض الطبيعية يكون عامل «الإغفال» هذا أضعف ذلك أن «موثوقية» (Authenticity) المحاكاة تكون من بين طموحاتها، ويكون أقوى في أشكال المسرح الرمزية الصريحة كالمرح الصيني :

غالباً ما يجد المتفرجون الأوروبيون أنفسهم متزعجين عندما يفاجأون بالخدم في ملابسهم العادية يروحون ويجيئون فوق المسرح في العروض الصينية؛ ولكنه يبدو أنه يكفي أن يكون لباس خدم المسرح غير مسرحي كي يتمكن الجمهور المتمرس من إلغاء صلة حضورهم بالموضوع الأساسي مثلما يحصل عندنا عندما يدخل الحاجب ليوصل الناس إلى مقاعدها الواقعة على خط نظرنا. (لانغر 1953، ص. 324).

هنالك بالطبع حدود لطواعية إتفاق الإغفال. فليس من المستحب اليوم أن يكون مؤدو التمثيليات الدرامية أو متفرجوها مهيشين بشكل مرضي للتقليل من أهمية انتهاك الموتورين ومشاركتهم الصوتية وتفجر العنف الفعلي الذي عرفه مسرح عصر «الإصلاح» بشكل مرضي (أشبه بالحوادث التي تميز أنواع عروضنا الحالية كمباريات القدم وحفلات «الروك» برغم أنه يجري إغفالها). ويمكن أن نعلل تسامح المشاهدين تجاه «التشويش» الصادر عن العرض كأخطاء الممثلين مثلاً، وبشكل عام، كتعبير جلي عن شيء حقيقي مقابل شيء مزيف، كتعلم

المؤدي - السكران، نظراً لقدرة مثل هذه الوقائع على كسر الإطار بشكل نهائي .

فالاتفاقات التعاملية تملك القوة الكافية لصيانة الإطار من أي التباس حقيقي (أي أن جميع الحاضرين يكونون على بينة مما يجري تقريباً). أخطاء التأطير الفادحة - خطأ اعتبار عرض ما كجزء من نشاط حياتي - واقعي وعفوي - تكون أقل شيوعاً في المسرح مما تكون عليه في دراما وسائل الاتصال الجماهيرية الشعبية (مثال على ذلك، في الزهور والملابس التي أرسلت إلى الستوديو إثير «ميلاد» أوبرا الحياة المنزلية (Soap opera) في التلفزيون والراديو)، نظراً لوضوح المؤشرات الاتفاقية فيه أكثر من غيره. فرواية المشاهد راعي البقر الذي أطلق النار على النذل في المسرحية رواية مشكوك في صحتها كلياً (على الرغم من أن «غوفمن» (1974، ص. 363) أورد تقريراً عن حالة فعلية لمشاهد «فرجينى» سكران أطلق النار على «شيطان» تمثل في مجرد دمية).

ويمكننا القول بصورة عامة أن دور «تحديد مقام» العرض يناط القيام به باتفاقات راسخة وغير ملحوظة تستخدم «كوسائل من أجل الحصول على تنسيق للسلوك الاجتماعي من دون اللجوء إلى إجراء اتفاق معلن أو ضمني» (بورنز 1972، ص. 40). يستوي مقام العرض الرمزي أو التمثيلي بالتسليم به أكثر مما يستوي بتعهد توفيره. وعلى الرغم من ذلك، يوجد صنف اتفاقات تعاملية (المؤدي - المتفرج) يحتاج إلى تحديد بين لما يجري على



المسرح . وقد حُدِّدت «بورنر» (1972) مثل هذه الاتفاقات بـ «الخطابية» (Rhetorical)، ولكنه قد يكون من الأفضل تسميتها بـ «التمثيلية» (Presentational)، لأنها تعمل «كوسائل يقتنع المشاهدون معها بقبول الشخصيات والمواقف في صلاحيتها الزائلة التي لا تتجاوز حدود المسرح» (بورنر 1972، ص. 31).

تشمل الحيل الاتفاقية التمثيلية البرولوج (التوطئة) والاپيلوج (الخاتمة) والمشهد الاستهلالي (استخدم مراراً من قبل «بن جونسون» وشكسبير في ترويض المرأة السليط) والتمثيل - داخل - التمثيل والتفرد بالتوجه إلى المشاهدين . هذه الأشكال المتعمدة و«الجريئة» الخاصة باقتناع المشاهدين - الممثل تكون في الواقع توابع درامية ومسرحية ما ورائية (انظر، 1963 Abel؛ 1969 Calderwood) كونها تشد الانتباه إلى الوقائع المسرحية والدرامية والمقام التخيلي للشخصيات والتعامل المسرحي المحض (في توسلها تسامح المشاهدين مثلاً) وغير ذلك . وتبدو كأنها حالات «كسر للإطار» لأنها تتطلب من الممثل أن يتوقف عن أداء دوره، وتسلم بحضور الجمهور، ولكنها تعتبر عملياً وسائل يجوز استخدامها من أجل تثبيت الإطار عبر تركيزها على زيف التمثيل المحض .

في مسرح «عصر النهضة» حيث كانت الاتفاقات التمثيلية قد بلغت درجة من الغنى والتبلور، كانت وظيفة البرولوجات والمشاهد الاستهلالية والتفرد بالتوجه المباشر احتفالية وبنائية صارمة أكثر منها تفسيرية، ذلك أن قوانين المسرح كانت قد



ترسخت في شكل كافٍ يسمح باستعمال الإطار المسرحي الضمني. أما في القرون الوسطى فقد اختلف الأمر بالنسبة إلى عروض الشارع كالتمثيليات الأخلاقية (Morality plays) والفواصل التمثيلية (Interludes) حيث كان التمييز بين الواقع الممثل والواقع الجاري يحتاج إلى تعاقد جدي يهدف إلى تعيين العرض من دون التباس: «هكذا نجد أن الكتاب المسرحيين منذ القدم يتعاملون مع مسألة تحديد التمثيل المسرحي كتمثيل مسرحي وذلك بفصله عن مجرى الحياة العادية بطريقة تعادل الإعلان» (بورنز 1972، ص. 41).

فإذا كانت الاتفاقات التمثيلية تخضع لرغبة المشاهدين في إغفال مؤثرات كسر الإطار الظاهرة للتفرد بالتوجه المباشر، فإن ذلك يستدعي درجة من الطواعية في قراءة تفاعل المؤدي - المؤدي في المسرح كنموذج للتواصل الاجتماعي وجهاً - لوجه. هنا يبرز مجموع ما يمكن تسميته بالاتفاقات التفاعلية التي لا تنطبق على تعامل الممثل - المشاهدين بقدر ما تنطبق على تبادل الممثل - الممثل في المسرح. إن ما يحصل في تمثيل الاتصال البشخصي في المسرح «ينحرف بشكل جذري منسق عن أصل يمكن تخيله» (غوفمن 1974، ص. 145) لينظر إليه المشاهد كتصوير «ايقوني» مقبول للقاء الاجتماعي لا يستقيم إلا على قاعدة تعويض أو «تصحيح» جدير باهتمامه.

ويجري تنظيم التبادل الحوارى في الدراما أولاً في صورة مرتبة منضبطة جداً غريبة تماماً بالمقارنة مع انعدام تنظيم التعاطي

في التواصل الاجتماعي . يعمل التبادل عادة على أساس تناوب الأدوار بشكل صريح من دون أن يقاطع الواحد الآخر نسبياً وذلك بالتركيز على متكلم واحد كل مرة . تكون الجمل تامة نحوياً وتلفظ في أغلب الأحيان دفقاً ويجري تعليم وحدات أكبر في تماسك دلالي تجهله المحادثة المرتجلة ويؤلف قاعدة التبادل . ويصل الافتراض في كتابة أو تأليف الحوار إلى حد لا تطرح معه الانحرافات المطلقة عن قواعد الخطاب في الحياة اليومية مشكلة «الأمانة» إلا في المسرح الطبيعي ، كما يحصل في التفرد «الأعمى» بالكلام غير المسموع (الذي لا يوجه إلى أي كان خصيصاً ويسمعه المشاهدون وحدهم) (حول خطاب «الحياة اليومية» ضد الخطاب الدرامي ، انظر ص . 275 ff) .

أضف إلى ذلك أنه يصعب أن يكون التفاعل المسرحي من وجه - إلى - وجه صحيحاً على الدوام ، ذلك أنه من الضروري تمكين المشاهد من رؤية تعابير الوجه كلها كونه صاحب حق في ذلك : «التفاعل اللفظي يكون طليقاً لجهة البيئة ؛ لا يواجه المشاركون واحدهما الآخر مباشرة ، أو عبر الدائرة المتاحة (عندما يكون هناك أكثر من مشاركين) ، ولكنهم يشغلون زاوية مفتوحة لجهة المشاهدين مما يسمح له بمتابعة اللقاء من داخله» (غوفمن 1974 ، ص . 140) . فللمرة الثانية يفترض أن «يصحح» المشاهد أوضاع الممثلين الحالية ليتمكن من تفسير كون صلتهم صلة احتكاك مباشر للعين وصلة لقاء بالمواجهة : هنا لا بد من تزويد «معجم الممثل لتعيين الموضع المسرحي» بأدوات ثانوية

مساعدة: الحيلة المغروقة «بالغش» تسمح للممثل بأن يقتل جسده مبتعداً عن المشاهدين فيما يحافظ رأسه على الزاوية المواجهة له، وهذا ما يسمح برؤية ردّ أفعال الوجه فيما يحافظ على وضع الجسم القويم للتبادل اللفظي (انظر، كامرون وهوفمن 1974، ص. 330 ff).

ونظراً للأهمية البالغة التي تتمتع بها القواعد الاتفاقية على مستويات التعامل والتفاعل، يبدو من الواضح أن مصداقية التمثيل وموثوقيته لا تحتكما أمانة «إيقونية» وحسب بل يحتملها ما تقره قوانين العرض الراسخة. ويمكننا عامة أن نحدد «شبه حقيقي» بما يجعله الإطار المسرحي «طبيعياً» (الذي يبدو مربكاً بالنسبة إلى أي مراقب يجهل قواعد الكودة فقط: موثوقية تمثيل «الكابوكي» ليست قريبة من إدراك المشاهد الغربي العادي). المصداقية، على حد قول «تزيقتان تودوروف» (T. Todorov)، «هي القناع الذي يحجب القوانين الخاصة بالنص والتي يفترض بنا أن ننظر إليها كعلاقة بالواقع» (1968، ص. 3، نقلاً عن «كوللر» Culler 1975، ص. 139).

### العلاقات البينصية (Intertextual)

### وفك الكودات (Decodification)

ضلع من يرتاد المسرح «بقواعد اللعبة» مسألة ترتبط في جزء منها بالتجربة إلى حد كبير. ففي غياب أي عقد بين يتعهد الأدوار الخاصة بالممثل والمشاهدين أو مختلف الفوارق الوجودية للعب («حقيقي» ضد خيالي، الخ.)، يتوجب على المشاهد أن

يكون ملماً بمبادئ العرض التنظيمية بواسطة الاستقراء، أي من خلال اختبارها لنصوص مختلفة واستخلاصه للقواعد المشتركة. في الواقع، يقع التمرس على أسرار التمثيل الدرامي - الفوارق بين تمثيل - اللعب والسلوك الآخر وبين العرض والتفريج - في الطفولة خلال الألعاب وعروض الأطفال وهلم جرا حتى يبلغ الطفل الخمس سنوات عادة ليكتسب الكفاءة المسرحية اللازمة التي تمكنه من متابعة مسرحية «ميلادية» من غير أن يجد صعوبات في التأطير.

تؤكد مثل هذه الاعتبارات على الأساس البنصي للإطار المسرحي. ويكون فك الكودات المخصص لنص ما نتيجة للتألف الذي يكونه المشاهد مع نصوص أخرى (وبالتالي تألفه مع قواعد نصية مكتسبة). وفي هذا المعنى، يكون نشوء العرض نفسه بنصياً بالضرورة: لا يمكن إلاّ تحمل آثار عروض أخرى وذلك على جميع المستويات، سواء كان ذلك على مستوى النص المكتوب (يقيم علاقات عامة وبنائية ولسانية بالنصوص الأخرى)، أو على مستوى السينوغرافية (والتي يمكن أن «تقتبس» تأثيراتها التصويرية أو البونية) وعلى مستوى الممثل (الذي يستند في عرضه إلى مرجع من ذوي الخبرة والعروض الأخرى) وعلى مستوى أسلوب الإخراج وهلم جرا. وقد أشارت «جوليا كريستيفا» (J. Kristeva)، إلى أن النص هو تبدة (Permutation) لنصوص أخرى، عملية بنصية. ففي فضاء نص مفرد تتقاطع ألفاظ كثيرة من نصوص أخرى فيظل بعضها بعضها الآخر» (1970، ص. 12). وفي هذا المعنى يكون المشاهد «مثالياً» عندما يكون

مزوداً بخلفية نصية مفصلة بشكل كافٍ ويستطيع أن يستخدمها بشكل مميز يمكنه من تحديد جميع العلاقات المعنية ويستخدمها كشبكة لفك الكودات بما يتفق معها.

لا ضرورة للتذكير بأن العلاقات الينصية لا تقتصر على المسرحيات والعروض الأخرى. وفي هذا المعنى، لا يكون الإطار المسرحي «نقياً» أبداً ذلك أن العرض يكون عرضة للرجوع إلى عدد من المراجع الثقافية والشعبية المعنية بالموضوع والتي تعتبر تمتع المشاهد بشتى أنواع الكفاءة خارج - المسرحية أمراً مفروغاً منه. لتأمل «اقتباس» اتفاقات عرض المنوعات (Music-hall) في العرض الأصلي (أو أي عرض آخر) لمسرحية بانتظار غودوت، أو تقنيات السيرك في إخراج «بيتر بروك» حلم ليلة صيف، وفي أي من عروض «السيرك السحري الكبير» (Grand Magic Circus). بعض التأثيرات خارج - المسرحية وغير الدرامية يعمل أثناء فك الكودات ويشكل إرجاعات قانونية وثقافية يستحيل بالتالي تجاهلها عملياً. ويبدو أنه يستحيل على أي مشاهد معاصر متوسط التعلم أن يحضر إخراجاً لمسرحية أوديبوس ملكاً أو هملت من دون أن يستخدم مبادئ فرويدية التأويلية على نحو ما ولو بطريقة لا إرادية، ذلك أنها أصبحت جزءاً من فهمنا المشترك للسلوك، بل أصبحت، علاوة على ذلك، جزءاً من تاريخ المسرحيات نفسها.

فمن بين الضوابط الينصية وخارج - النصية يؤثر النقد أحياناً وبشكل حاسم ولا سيما بالنسبة إلى نتاج «برودواي» و«الوست آند» حيث «يتم تنظيم سلوك المشاهدين بشكل جيد، وعلاوة على

ذلك يساهم نقاد الصحف في كتابة النصوص: بعد أن ينتهي المتفرج من قراءة صحيفة ما يصبح في وضع يعرف معه ما سيشاهده والطريقة التي يفترض فيه أن يستجيب له. ويكون قد جرى إعداد دوره في الحدث كله بشكل واضح سلفاً (ششتر 1969، ص. 162). تقوم الصحيفة بإعداد إطار ثانوي ظاهر من النوع «اللساني الماورائي» (أي التطفل على موضوع «اللغة» أو العرض؛ انظر، ص. 237 أدناه) يستبق وقوع الحدث، ويقوم بتحديد فك الكودات في نطاق يتسع ويضيق وفقاً لنسبة اعتقاد المشاهد بحكم الناقد. للنقد الأكاديمي تأثير مباشر أقل من ذلك ولكنه يقوم غالباً بنشر تأثيره البينصي: تقوم دراسات «أ. س. برادلي» (A.C. Bradley) الأدبية للتراجيديا الشكسبيرية بتهيئة الحدود التقويمية التي جرى من خلالها تكويد كودات المسرحيات وفكها في «المسرح الانكليزي» خلال عقود.

إدراك المشاهد المعرفي للإطار المسرحي ومعرفته بالنصوص والقوانين النصية والاتفاقات يشكلان بالإضافة إلى إعداده الثقافي العام وتأثير النقاد والأصدقاء وغير ذلك، ما يعرف في علم جمال التلقي بـ أفق التوقعات (Horizon of expectations) (Erwartungs horizon، أنظر 1970 Jauss; 1978 Segers)، الذي بواسطته يتم قياس «المسافة الجمالية» التي يولدها العرض في ابتكاراته وتعديلها للتوقعات المستقبلية. فعلم جمال التلقي المسرحي والدراسة الأصيلة لظواهر كفاءة الحضور التي تستند إلى بحث تجريبي - من النوع الذي طبق على القراء (أنظر، سيغرز 1978) -



لا يمكن الاستغناء عنهما، وبالرغم من ذلك فقد جرى تجاهلهما كمكونين لأية شاعرية مسرحية مقترحة. (أوجز «پاڤيس» مثل هذا المشروع في، پاڤيس، 1980 b).

مهما تعاظمت خبرة المشاهد ومهما كانت أطر الإرجاع المستخدم من قبل المؤلف والمخرج قريبة منا، فليس هنالك من توافق كامل بين كودات المنتجين وكودات المشاهدين، ولا سيما عندما يكون النص مجدداً إلى حد ما. فقد يكون شرط «الدوتكويد» - الإدراك المنقوص أو الناشئ لكودات المنتجين - ثابتاً على نحو ما طوال العرض، ومن المؤكد أن مقداراً هاماً من متعة المشاهدين تنتج عن جهده المتواصل لكشف المبادئ المعمول بها. فبالنسبة إلى النص المجدد «يحاول المتلقي، على حد قول «يوري لوتمن» (Y. Lotman)، أن يفك لغز النص مستخدماً كودة مغايرة لتلك التي يستخدمها منتج... ويحاول المتلقي أن يفهم النص وفقاً للقوانين التي يعرفها، ولكنه يقتنع من خلال منهج التجربة والخطأ بضرورة توليد كودة جديدة لا يزال يجهلها» (1972، ص. 33).

إن أي تفسير للنص يقوم به المشاهد يكون في الواقع تركيباً جديداً له وفقاً لميل الفاعل الثقافي والايديولوجي: «يكون النص [أثناء فك كوداته] موضوع تكويد جديد» (لوتمن 1972، ص. 33). لذلك، من المفترض أن يتقدم المشاهد نفسه بمعنى العرض، ولكن سلبية المشاهدين الظاهرة تحجب هذه الحقيقة. ومهما بلغت نسبة الحكمة أو الزيف في فك المشاهد للكودات



فإن مسؤولية إنشاء المعنى وتماسكه إنما تقع في النهاية على عاتقه.

### إشارات المشاهدين (Audience signals)

مبادرة المشاهد السيميائية لا تقتصر على دوره في فك الكودات أو إعادة تكويد النص. الأهم من ذلك، أن المشاهد «يكرس» عمل الاتصال المسرحي عبر متتالية من الأفعال العملية والرمزية في آن واحد، والتي تبدأ بفعل شراء بطاقة الدخول البسيط. للأساس الاقتصادي للتعامل قيمة «التكليف» الرمزية. وفي رعايته للعرض، يقوم المشاهدون «بتوجيه» المؤدين كجماعة فيعلمهم بأنه يتوجب عليهم أن يوفرُوا مقابل رعايته إنتاجاً أصلياً (أو إخراجاً) من نوع ما - لا علاقة لذلك باعتداء بعض المشاهدين وتوقعاتهم المهينة بشكل مفضوح كما حصل مع مختلف تجارب الستينات. سلبية المشاهدين النسبية التي تعود إلى كونهم «متلقين» تكون في الواقع إختياراً فعلياً يفرض بعض التعهدات من قبل «المرسلين» المختارين. فالمشاهدون، كما أشار «وليم دود» (W. Dodd)، يفوضون، إذا جاز التعبير، الممثلين على المسرح بمبادرة الاتصال، ويعقدون اتفاقاً يمنحون بموجبه هؤلاء الممثلين نسبة مرتفعة من النطق (a 1979، ص. 135). ولكن المشاهدين يملكون حق الانسحاب من الاتفاق لحظة يكتشفون بأنهم سيثون استعمال المبادرة الموكلة إليهم.

فمن بين جميع الإشارات، يعتبر قدوم المشاهدين الأكثر دلالة ويشكل أحد شروط العرض الثابتة. مجال إشارات المشاهدين - المؤدي محصور على الرغم من أن الإشارات يمكن

أن ترسل بواسطة قنوات بصرية وسمعية في آن واحد، وعلى الرغم من أنها تنتمي إلى أنساق مختلفة (كينزية ولسانية وشبه لسانية). بعض هذه التوابع لا يكون عرضة لكودة فرعية ثابتة تقريباً تضع قواعد دلالاتها التضمنية وحسب («المتعة» و«الانتباه» و«الاستنكار») بل تكون كذلك عرضة لقواعد تذوقها العامة: إن ما يجري اعتباره استجابة مناسبة (حضور جيد) بالنسبة إلى التراجيديا، أي الانتباه الساكن، يعتبر حرماً بالنسبة إلى «الفارس».

يحظر التدخل (في أيامنا) في الأحداث الجارية على المسرح اتفاقياً - وهذا ما لا يجهله صراحة المؤدون باستثناء دعاءات الاستحسان - وعلى الرغم من ذلك فإن لرد فعل المشاهدين تأثيره في العرض نفسه وفي تلقيه معاً. إتصال المشاهد - المؤدي يمكن أن يؤثر، في غياب أي تأثير آخر، في درجة التزام الممثل عمله. وفيما يجري تجاهل اتصال المشاهد - المؤدي عادة كعامل سيميائي له ثلاثة تأثيرات رئيسية هامة بالنسبة إلى تجانس الاستجابة الإجمالي: الإثارة (Stimulation) (الضحك في ناحية من القاعة يشير رد فعل مماثلاً في ناحية أخرى)، والتثبيت (Confirmation) (يجد المشاهدون دعماً لاستجاباتهم من قبل الآخرين) والتوحد (Integration) (يلاقي أحد المشاهدين تشجيعاً فيتنازل نتيجة لذلك عن وظيفته كفرد من أجل الانخراط في وحدة أكبر يعتبر نفسه جزءاً منها).

ويمكن أن نوجز ذلك بأن الاتصال المسرحي يبدأ مع المشاهد وينتهي معه كذلك.

## 4 . المنطق الدرامي

(Dramatic Logic)

### بناء العالم الدرامي

(The construction of dramatic world)

### الإعلام الدرامي (Dramatic information)

تقليدياً، كان الغرض من الكودات والاتفاقات المتبلورة التي ينشأ الإطار المسرحي على أساسها، تمكين المشاهد من قراءة العرض كتمثيل درامي جُعل خصيصاً لذلك. ونتيجة لما اتفق عليه من حوادث تقع على المسرح ترسخ مجال الإعلام الدرامي الذي يمكن المشاهد من ترجمة ما يشاهده وما يسمعه إلى شيء ما مغاير له تماماً؛ عالم درامي تخيلي تميزه مجموعة خصائص مادية من الفاعلين (Agents) ومسار ترابط - زمن الحوادث. هنالك بالطبع، عروض مسرحية - ولا سيما المعاصرة - ترفض هذا المقام التمثيلي على نحو ما. سوف نحاول في هذا الفصل أن نعنى بدراسة الدراما الأصلية (ضرب التخيل الخاص الممثل في العرض) والمنطق الذي يميزها.

وتعتبر الدراما عادة «معطى» يقدم إلى المشاهد ككل مبني - جاهز عبر توسط العرض. ولكن حقيقة العملية تختلف تماماً عن ذلك. فالمشاهد مطالب باستخدام كفاءة درامية خاصة (تضاف إلى كفاءته المسرحية وتشمل معارف حول مبادئ الدراما العامة والبنائية) بالإضافة إلى جهد متواصل يمكنه من جمع «بيئات» الإعلام الدرامي الجزئية المبعثرة، والتي يتلقاها من مصادر مختلفة، في بنية متماسكة. فيكون بناء العالم الدرامي وحوادثه نتيجة لقدرة المشاهد على ترتيب المحتوى الدرامي الذي يجري التعبير عنه في الواقع بشكل منقطع وغير مكتمل.

ولا يفترض بنا أن نفكر بأن قارئ النصوص الدرامية يبني العالم الدرامي بالطريقة نفسها التي يبنيه بها المشاهد: هذا لا يعني فقط أنه يتوجب على المشاهد أن يتعامل مع أنواع إعلامية أكثر تنوعاً وتخصصاً (عبر الحاملات المسرحية) بل يعني كذلك أن الشروط الإدراكية والزمنية التي يعمل من خلالها تكون مغايرة كلياً. فالقارئ يستطيع أن يتخيل السياق الدرامي على مهل في صورة سردية - كاذبة، فيما يقيد عمل الإشارات السمعية والبصرية المتزامنة والمتتالية المشاهد في حدود زمنية معينة. وعلى الرغم من ذلك يمكننا أن نحصل على بنية - فعل الدراما وتماسكها المنطقي من خلال تحليلنا للنص المكتوب الذي يعتبر قيمة غير مشكوك فيها طالما أنه لم يختلط بتحليل العرض (في مخاطر هذا الخلط، انظر، دي مارينيس 1975، 1978؛ تدرس صلة نص الدراما/ نص العرض في الفصل 6).

## «العوالم الممكنة» (Possible worlds) في الدراما

ما هو نوع هذا العالم الذي ينبني في مسار العرض من خلال روابط التمثيل الإتفاقية؟ ففي مقارنته مع عالم المؤدين والمشاهدين «الواقعي» ولا سيما في مقارنته مع السياق المسرحي المباشر، من الواضح أنه يمثل عالماً آخر في المكان والزمان يبدو كأنه حاضر الآن بالنسبة إلى الجمهور. فقد حاول النقاد مراراً أن يكتشفوا العوالم الدرامية الخاصة وساكنيها وأن يصوروا ذلك (كعالم ماكبث أو الأشباح مثلاً) كما يظهر في النصوص المكتوبة على الأقل، ولكنهم لم يعيروا منطقها الخاص ومقامها الوجودي الانتباه إلا في حالات نادرة نسبياً. إحدى مهام شاعرية الدراما تعنى بشرح مبادئ «خلق - عالم» التمثيل الدرامي العامة.

وقد استخدم السيميائيون في دراستهم للبنى التخيلية في السنوات الأخيرة نظاماً مفهوماً مستعاراً من علم الدلالة المنطقي وهو ما اتفق على تسميته بـ «نظرية العوالم الممكنة» (في تطبيقاتها على الأدب والدراما، أنظر، فان ديك - 1975 Van Dijk؛ بيتوفي - 1975 Petöfi, 1977؛ پاقل - 1976 Pavel؛ 1977 Versus؛ 1978 a؛ إيكو 1979). وقد تمكن علماء منطق الدلالة من استخدام مفهوم العوالم الممكنة من أجل حل بعض مسائل المرجعية ولا سيما مسألة مقام المواضيع «التصورية» (أو الممكنة) «المدلولي» (المرجعي). ويمكن أن تنشأ أحوال الشؤون الممكنة - مقابل الحقيقية - بواسطة الفرضيات، التعبير عن التمنيات وبواسطة الأوامر (التي تعكس موقفاً مغايراً للموقف الموجود الآن)

أو بواسطة شرطيات إمتناعية<sup>(\*)</sup> (Counterfactual conditionals) (أي القضايا الافتراضية التي تعمل على تقليد حقيقة حال شأن ما: «لو كنت غنياً لكنت اشتريت بيتاً صيفياً») إلخ. وقد جرى تحديد العوالم الممكنة على نحو فضفاض كونها «أحوال أشياء كان من الممكن أن تكون» (لويس - Lewis 1973، ص. 84؛ أنظر كذلك بلانتينغا - Plantinga 1974، ص. 44).

عوالم المنطق بنى صورية تنشئها مواصفاتها أو «الكلمات»، أي مجموعات القضايا الكبرى (التامة) التي تعين إنشاء العالم وعدد أفراده والخصائص المنسوبة إليها (أنظر، جفري - Jeffrey 1965، ص. ص. 196 - 197، هنتيكا - Hintikka 1967، ص. 41؛ بلانتينغا 1974، ص. 46). ويقتصر هكذا عالم على الأفراد والخصائص المشترطة: يمكن أن تقتصر، مثلاً، على مجموعة تتألف من أربعة أفراد هي (أ) و (ب) و (ج) و (د) تنسب إليها - في تراكيب متنوعة - أربع خصائص هي (هـ) و (و) و (ز) و (ح). ويمكن أن نمثل هذا «العالم» الصوري المحض على الشكل التالي:

هـ	و	ز	ح
أ	+	+	+
ب	+	+	-
ج	+	+	-
د	+	-	-

(\*) أي يمتنع تحققها.



(علامة + تشير إلى أن الخاصية منسوبة إلى الفرد المشار إليه والعلامة - إلى أنها غير منسوبة إليه).

هنا، إذا كانت (هـ) = خاصية «ذكر»، و (و) = «أشقر»، و (ز) = «ملتص»، و (ح) = «يضع نظارتين»، تكون المحصلة حالة تتضمن أربعة ذكور بينهم ثلاثة ذكور شقر وذكوران ملتحيان وواحد يضع نظارتين الخ. (أنظر، ريشر 1975 Resher).

ويبدو أن مثل هذه الحيل الصورية لا تذكر بميادين التخيل المركبة إلا من بعيد. فقيما تكون عوالم المنطق الممكنة بنى مجردة وفارغة تكون بنى عوالم التخيل في المقابل متمثلة أو «مفروشة» في التعبير الشائع (انظر، إيكو 1979، ص. 123) «كلمات» العوالم المنطقية تكون تامة بالضرورة - يستند الوصف جميع القضايا التي يحتوي عليها - بينما تكون عوالم التخيل تامة جزئياً ومصورة بشكل متقطع. وعلى الرغم من ذلك فإن عوالم المناطق هي من النوع التخيلي (وقد يكون ذلك بيناً إلى حد كبير، كما هو الحال في المثل الشهير الذي أعطاه «سول كريبيكه» - S. Kripke حول شخصية «شيرلوك هولمس»<sup>(1)</sup> - Sh. Holmes «غير الموجود والذي كان من الممكن أن يوجد في حالات أخرى» - (1971، ص. 63). ويكون لها مقام وجودي شبيه بالمقام السردي أو بمقام الدراما.

وتعنى نظرية العوالم الممكنة السيميائية - مقابل المنطقية -

---

(1) شخصية عميل هاو ورئيسية في روايات كونان دويل (C. Doyle).

بعمليات «خلق - عوالم» النصوص وبالجهد التصورية التي تستدعيها من قبل مفككي الكودات (القراء والمشاهدون، الخ) .. وتتعين العوالم النصية التي يعمل عليها السيميائي في النماذج الثقافية أكثر مما تتعين في النماذج المنطقية، ويفترض أن تستنبط بما يتوافق مع عمل التفسيرات التي يتطلبها بناؤها بالإضافة إلى ما يتوافق مع حسابات التفاضل الصورية.

وتبرز الحاجة إلى مفهوم «العوالم الممكنة» الدرامية استناداً إلى الأسس التالية:

1 - قدرة المشاهد على قراءة العرض بطريقة متماسكة بلغة سياق بديل (في شكل ناقص في أكثر الأحيان ومميز بطريقة متفاوتة) استناداً إلى مفاتيح إتفاقية.

2 - ضرورة تصور تطورات مستقبلية ممكنة للفعل وإدخال المسببات والنتائج المحتملة وملء نفاذ المعلومات من قبل المشاهد. فالمشاهد، بتعبير آخر، مطالب بخلق «عوالمه» الخاصة في مسار التمثيل الذي قد يتوافق مع مسار الأحداث المتكشفة أو قد لا يتوافق معها (وقد تكون مفاجئة له: انظر ص ص. 179 - 180 أدناه).

3 - تكون الدراما مبنية على أساس تضارب احتمالات متنوعة ومتقابلة في أكثر الأحيان، أي حالات تأزم لمسائل محتملة، ولا يمكن أن تفهم إلا إذا جرى استخدام مفهوم خاص بالعوالم الفرضية التي تحققت أو التي جرى إهمالها في مسار الدراما.

العوالم الدرامية تكون فرضية («كأن») ذلك أن الحضور يتعرف عليها كحالات لمسائل امتناعية (غير حقيقية) شرط أن تجسد كأن في اطراد فعلي هنا والآن. ويمكن للمشاهد أن يفسر كل ما يجري على المسرح إتفاقياً في ضوء قاعدة «كأن» العامة:

قد يتوقع المستمعون الملمون باتفاقات الدراما أن يزودهم النص المكتوب بخلفية فرضية امتناعية... ويؤلف هذا التأويل الإمتناعي حكاية المسرحية - وإذا لم يدرك أحد المشاهدين بأن التأويل امتناعي، فقد يخطئ ويحسب الدراما حقيقة (أورمسن - 1972 Urmosn، ص. 338).

يمكن أن نفصل الحوادث المسرحية في «خلفياتها الإمتناعية» على نحو ما يتناسب مع درجة الواقعية المستخدمة. فنحن نتعلم أشياء كثيرة تعود إلى خصائص عالم - حقبة الأفراد وأمكتهم وتواريخهم ومقاماتهم الاجتماعية، الخ. - بستان الكرز لتشيخوف: ولا نتعلم عملياً شيئاً من خلال الأيام السعيدة لبيكيت. مواصفات العالم تظهر تدريجياً (لا «تعرف» تماماً إلا في نهاية الدراما) وتكون عرضة لتغير متواصل ذلك أن الحالات الدرامية تكون دينامية أكثر منها ستاتية.

وخلافاً لما تكون عليه بنى منطق الدلالة الصورية المقيدة، لا تكون العوالم الدرامية إفتراضية كلياً مطلقاً. فقد يتولى المشاهد نفسه تضمين الجزء 3 من هنري VI خلفية امتناعية لمتاليات معارك لا يجري تصويرها أو تمثيلها ظاهرياً، وعدد من الأدوار الثانوية التي نكاد نميزها (الجنود والنبلاء الثانويو المقام، الخ)،

والاكتفاء بتقديم تلميحات عن «عالم» «حروب الورود» أمام المشاهدين (أنظر ص. 47-48 أعلاه، كل ما يتعلق بمجاز الجزء من كل). ففيما يفترض بالعوالم المنطقية أن تستنفدها مواصفاتها (كما جرى تحديدها أعلاه: فهي تشمل الأفراد والخصائص المفترضة فقط)، يمكن للمشاهد أن يكمل العوالم الدرامية الممكنة استناداً إلى معارفه والافتراض الذي يسبق اكتمال تشكلها.

هنا تطرح أهمية التساؤل حول استئالة<sup>(\*)</sup> (Accessibility) العالم المبني في علاقته بالعالم الحقيقي. «مفتاح التساؤل بالنسبة إلينا»، على حد قول «نيكولاس ريشر» (N. Rescher)، «يبقى على الدوام: ماذا يفعل الواحد منا لينفذ إلى هناك من خلال هنا؟» (1975، ص. 93). فالاستئالة تتحدد في الصلة ص بين عالمين ع<sub>1</sub> وع<sub>2</sub> بحيث يمكن إدراك أحدهما في الآخر أو يمكن أن يولد أحدهما الآخر، من خلال بعض التغيرات لا غير (كأن يكون ل كليهما مجموعة الأفراد نفسها، مثلاً، ولكن خصائصهما تكون متغيرة). وبالتالي فإن المعادلة ع<sub>1</sub> ص ع<sub>2</sub> تمثل استئالة ع<sub>2</sub> من خلال ع<sub>1</sub>: إذا كان ع<sub>1</sub> يحتوي أربعة أفراد، ثلاثة متزوجين وبدينين وواحد مثالي التفكير، يكون آنذاك ع<sub>2</sub> الذي يكون فيه الأربعة متزوجين ويكون فيه بدين واحد ولا يكون فيه مثالي التفكير واحد، مستتبلاً لع<sub>1</sub>. وكذلك يمكن لحال شأن ما في ع<sub>1</sub> أن تدرك في ع<sub>2</sub>، لتجعله بدوره مستتبلاً: في هذه الحالة يمكننا

(\*) استئال استئالة ه: طلب أن ينال (المنجد في اللغة).

القول بأن العالمين متناظران (Symmetrical).

ومع ذلك، قد يجوز أن يكون عالم واحد مستثلاً لعالم آخر وليس العكس بالعكس. لنفترض أنه يمكن الولوج من ع إلى العالم الواقعي ع الذي يختلف عنه في ناحية واحدة: لا وجود لخاصية «متزوج» فيه. بناء عليه تصح المعادلة ع ص ع ذلك أنه من الممكن إدراك ع في ع استناداً إلى نزع أهلية «متزوج» عن الأفراد المعنيين. ولكن المعادلة ع ص ع لا تصح. ذلك أن عدم وجود خاصية «متزوج» في ع لا يمكننا من توليد ع يكون فيه بعض الأفراد متزوجين. في هذه الحالة، يمكننا أن نقول بأن العالمين لامتناظران (Asymmetrical) (لأن صلة الإستنالة تعمل في اتجاه واحد).

تكون العوالم الدرامية، في المدى الذي يمكن فيه أن تكون ممثلة في ع (أي في عالم المشاهدين الحقيقي)، على الدوام مستثيلة لذلك العالم. ولا شك في أن عالم الدراما ع يستند إلى عالم المشاهدين الحقيقي بالضرورة. فحال شأن يقتل فيها يوليوس قيصر، على سبيل المثال، بفعل طعنه لبروتوس ماركوس نفسه يستحيل تمثيلها تماماً، ذلك أنها تستدعي قلب قوانين العلة والمعلول المادي وهذا ما يستدعي ابتداء فيزياء جديدة (تتضمن قلب قانون الجاذبية، مثلاً) خاصة بالعرض. يفترض المشاهد بأن العالم الذي يجري تمثيله، ما لم يشر إليه بطريقة أخرى، يمكن أن يكون خاضعاً لقوانين عالمه المنطقية والمادية، وهذا يعني أن ع «يسلم بأن ع يشكل خلفية له بما في ذلك تسليمه بجميع

حقائقه المنطقية» (إيكو 1978، ص. 45).

وإذا كانت خلفية ع غير مسلم بها، سيكون من الضروري أن تعين الدراما خصائص ع الرئيسية كافة. فما من مرجع لـ «إمرأة» أو لـ «معركة»، على سبيل المثال، يمكن أن ينشأ من دون أن يجري تحديد الإرجاعات الخارجية كافة. وما من دراما في التاريخ تعهدت إنشاء عالم بديل بطريقة موسوعية. وبديل التسليم بأن قواعد ع الدلالية والثقافية قد تكون هي نفسها تلك التي تعمل في سياق المشاهد الاجتماعي. فالعالم الدرامي «يلتقط مجموعة من الخصائص الموجودة - قبلاً (وبناء عليه الأفراد) في العالم «الواقعي»، أي، في العالم الذي يكون (المشاهد) مطالباً بالرجوع إليه كعالم مرجعي» (إيكو 1978، ص. 31).

هنالك، إذاً، نسبة تداخل هامة بين ع وع الخاص بالمشاهد. ويهمنا أن نؤكد على هذه المسألة لأنه من المغري أن نظن بأن البنى التخيلية تكون كاملة في حد ذاتها وأن أياً منها يعمل وكأنه يستكشف «عالمه القائم بذاته» وكأنه يحتوي «منظور وجوده الخاص به» «بافل 1976، ص ص. 172-175). ويبدو أن الأعمال الدادائية والسريالية والعشبية تدعم هذا الموقف حيث يجري تصور المبادئ المنطقية وحتى القوانين المادية التي تحكم ع أحياناً وقد انتهكتها مبادئ «خلق - عالم» الخيال (نمو الجثة في مسرحية آميديه (Amédée) «لايونسكو» يعتبر مثلاً حياً على



ذلك). ولكنها ليست سوى انحرافات عن قوانين عالم - الحقيقة، تؤكد في انتهاكها الحقيقي على لزوبيتها (Their indispensability) (كونها لا مفر منها) التي أدركتها حيل الدراما العبثية. إن تعليق «الطليعة» (Avant-garde) لمبادئ ع<sup>ه</sup> الثقافية والوجودية قد يدفعنا إلى التأمل ملياً في فهمنا لعالمنا ولكنه لا يدفعنا إلى التخاصم معه كلياً.

ويمكننا أن نوضح هذه المسألة بالرجوع إلى قاعدة فهمنا الأساسية لعالمنا أو لأي عالم ممكن: وهي القاعدة المرجعية - المساعدة. عندما يذكر أحدهم، مُرجِعاً إلى ع<sup>ه</sup>، إسم فرد أو موضوع ما - «جون سميث» أو سيارة حمراء، مثلاً - نفهم من ذلك بأن الرجوع المتتالي إلى «جون سميث» أو إلى السيارة الحمراء قد يدل حقيقة على الفرد أو الموضوع نفسه وبأنه لا يدل على فرد يحمل الاسم نفسه أو على سيارة مماثلة في هذا العالم أو في أي عالم غيره. وقد استطاعت الدراما العبثية أن تتلاعب بشكل جيد بقاعدة «خلق - العالم» هذه، كما تلاعب «إيونسكو» بفوضى التشفي من الأسماء (والتي يمكن أن تشكل «معينات جاسئة» تشير إلى فرد واحد) في المغنية الصلعاء:

السيدة سميث: والولدان من يهتم بهما؟ تعرف جيداً أن  
لهما صبي وبنت؟ ما اسم الولدين؟

السيد سميث: بوبي وبوبي مثل والديهما.  
عم بوبي واتسون، بوبي واتسون العجوز،

غني ويحب الصبي ، يستطيع أن يأخذ تربية  
الصبي على نفقته .

السيدة سميث: هذا طبيعي . وعمه بوبي واتسون ، بوبي  
واتسون العجوز ، تستطيع بدورها أن تأخذ  
تربية بوبي واتسون على نفقتها ، بنت بوبي  
واتسون ، عندها ، بوبي ، تستطيع والددة  
بوبي واتسون أن تتزوج من جديد . . .

عالم إيونسكو الواتسوني - الثانوي هو هزلي في الأصل أكثر  
منه عالم كسر - للمنطق ، وهذا يعود تماماً ، كما بين السيميائيان  
السوفييتيان «أ.ج. ريفزينا» (O.G. Revzina) و«أ.أ. ريفزين» (I.I. Revzin)، إلى أنه يبرهن على «مبدأ الهوية» من خلال تسعيره  
لفعل تشويبه (ريفزينا وريفزين 1975 ، ص ص . 251-252) . (حول  
الإرجاع المساعد ، أنظر كذلك ص ص . 232 ff و 282 ff أدناه) .

وغالباً ما يكون هنالك مغزى آخر صريح أكثر يلتقط ع.د من  
خلاله خصائص وأفراد ع.ه. ففي مسرحية مارا/ساد لـ «بيتر فايس»  
(P. Weiss) ، توحى شخصيتا العنوان بأنهما لا ترجعان إلى أفراد  
تخيلية لعالم افتراضي من صنع خيال الكاتب ، بل إنهما ترجعان  
إلى شخصيتين تاريخيتين في ع.ه ، مهما بلغت نسبة الابتكار التي  
بلورت الشخصية الدرامية . وقد وجد الكاتب المسرحي الألماني  
«رولف هوشهوت» (R. Hochhuth) نفسه يعارض هذه «القاعدة  
الإرجاعية» في الستينات عندما جرت إدانة جنود مسرحيته في

انكلترا لأنه فهم من شخصية «تشرشل» الرئيسية أنها ترجع إلى عه الأصيل وتشوّهه في آن واحد (من خلال إتقانها الخلاق). في هذه المسألة لم تكن الحجج التي تدعم استقلال العالم الدرامي مقنعة.

فالمسألة هنا لا تكمن في ما إذا كان أفراد عالم - الحقيقة قد انتقلوا فعلياً إلى عه طالما أن مقام «كأن» الخاص به يعلن أنه ليس من الوارد بحث هذه الواقعية الساذجة. بل إنها بالأحرى مسألة ما يعرف في علم دلالة العوالم - الممكنة بهوية عالم - ما وراء (Trans-world identity) الأفراد. إلى أي مدى يمكن اعتبار فرد في عالم ما، كالعالم الحقيقي مثلاً، الفرد نفسه الذي يجري تخيله في حال شأن بديلة؟ وقد أوصلت هذه المسألة إلى تحليلات تأملية ما وراثية هامة، ولكن الاعتبار الجوهرية في ما نصبو إليه لا يكمن في مقام الشخصيات التاريخية الوجودية الحقيقي في العالم الدرامي - هذا لا يعتبر نقطة فاصلة - بل يكمن في مرجعية الدراما. فالمعيار الوحيد الذي يمكن تبنيه هنا هو دراسة الخصائص الجوهرية المحددة ثقافياً الخاصة بالشخصية المعنية وتقدير ما إذا كانت مُصانة في عالم الدراما.

فلكليوباتره كشخصية تاريخية بعض الخصائص الجوهرية المتفق عليها في ثقافتنا تقريباً: لنحددها بأنها كانت امرأة وملكة على مصر معاصرة ليوليوس قيصر: ويفترض أن نعتبر (قد يكون ذلك اعتبارياً) الخصائص الأخرى، كأنها كانت عشيقة «مارك ايطونيوس» مثلاً، «عرضية». ويفترض بأية مسرحية - أنطونيوس

وكليوباتره لشكسبير أو قيصر وكليوباتره لبرنارد شو، مثلاً - تصور البطلة في هذه الحدود الأساسية، أن ترجع إلى الشخصية التاريخية مهما عظم مقدار الإعلام اللا - تاريخي المضاف. يمكننا أن نتصور مسرحية تكون فيها كليوباتره نسبية بعيدة لمارك انطونيوس عوض أن تكون عشيقته، وتكون فيها شقراء عوض أن تكون دكناء، إلخ، ويبقى الرجوع إلى ع الفردى مفهوماً (تكون الخصائص العرضية قد تبدلت فقط)، بينما لن يكون لكوميديه نطلق فيها على خادمة إيطالية من القرن التاسع عشر اسم كليوباتره، القوة المرجعية نفسها: فالشخصية الدرامية تكون في هذه الحالة سميّة أو ثورية.

قد يوحي ما تقدم بأنه يمكن للنصوص وللعروض الدرامية أن تبيح لنفسها بجوازات هامة في «التقاط» الأفراد المجسدين خيالاً لحالة امتناعية ما في ع (والتي قد تعكس نصوصاً تاريخية أو قد لا تعكسها)، دون أن يؤدي ذلك إلى تدمير هوية «عالم - ما وراء» الشخصيات المعنية. فنجاح «فلورنس - نايتنغال» في مسرحية الصباح الباكر «لأدوارد بوند» (E. Bond)، في إطلاق لحيّة واكتساب سحنة اسكتلندية (إلى حد تشبه معه شخصية فكتورية أخرى هي «جون براون») لا يفترض أن يبدل هويتها الأصلية بالنسبة إلى المشاهدين، ذلك أنها ما زالت تحتفظ بالخصائص الجوهرية المحددة ثقافياً للممرضة والبطلة الشعبية المقربة من «الملكة فكتوريا»، إلخ. فقد جرى اعتبار خصائصها الجسدية كمتغيرات «عرضية».

ولا يفترض أن نزن بأن «استنالة» العوالم الدرامية تجعلها بالضرورة محاكية واقعياً على الدوام. بل عكس ذلك، فإن الافتراض الثابت بأن ع. يتحدد في علاقته مع ع. على أنه تنوع افتراضي، يجيز لأي عدد من العناصر المبتكرة والمتخيلة بأن تدخل في الدراما من دون أن تقضي على قدرة المشاهدين على التعرف على ما يجري. تفسر الدراما «الخيالية» بشكل يتوافق مع قوانين «عالم» النوع الأدبي. فالمشاهد المعاصر يستطيع أن يقر تماماً بتجاوز الفنانين مع الآلهة في ع. الأورسية أو بأن التمثال يتحرك ويتكلم في ع. دون جوان، وبالرغم من كون هذه العناصر لا تملك لها مكاناً في تصوره لـ ع. وهذا لا يعني بأن المسرحيات ترسخ منظورها الوجودي المستقل، بل إنها تعتبر في جميع الأحوال بناءً افتراضياً يجري تصوره استناداً إلى العالم الحقيقي وتحكمه قوانين نصية (وبينصية) خاصة وحسب، وأنه يجوز أن يدخل ع. ظاهرة لا - حقيقية من غير أن يشير مسألة مصداقيتها (شبه حقيقي أمر مختلف ويمكن أن يكون تابعاً للإتفاقات المعمول بها؛ انظر ص 144 أعلاه).

وبسبب الخلط بين ما هو مرجعي وما هو ممكن فقط، بين الحقيقي والافتراضي، بين ما يمكن تصوره حرفياً والخيالي، يفترض بنا أن نعتبر العوالم الدرامية عوالم ممكنة من بعيد مقابلة للتشكيلة الممكنة من قريب والتي تشمل الأفراد أنفسهم كـ ع. في شكل مغاير على نحو ما (مثال على ذلك، عالم يكون فيه «جيمي كارتر» J. Carter مزارعاً بسيطاً وفقيراً). حتى الدراميات التاريخية

الأكثر دقة و«أمانة»، يمكنها أن تدخل أفراداً يزيدون على العدد المطلوب (أي أنهم مختلفون) إذا كانوا يمثلون شخصيات ثانوية. فدرجة البعد تتبدل بالطبع: الليلة الثانية عشرة لشكسبير، تقدم عالماً خيالياً يسكنه أفراد يزيد عددهم على المطلوب نسبة إلى العالم الحقيقي، ولكنها ما زالت ترجع بشكل متواصل إلى عهده من أجل أن تكون مستنيلة (في البيوريتانية - Puritanism وطقوس المغازلة، وتقاليد المبارزة، مثلاً).

ونظراً لمرونة قاعدة «كأن» عالم الدراما، التي تجيز بأن يتوحد «الحقيقي» بما هو افتراضي محض في حالة خيالية ما، فإنه ليس من الضروري أن نقبل بمفهوم «كولردج» (Coleridge) في «تعليق عدم تصديق» المشاهدين للعالم المائل أمامه، بل على العكس، فإن عدم التصديق - إدراك المشاهدين لمقام الدراما الإمتناعي - يكون ثابتاً ضرورة، لأنه يسمح للمشاهد بتقدير ما يمثل أمامه والتمتع به بشكل يتوافق مع مقاييس جاهزة أقل حرفية من تلك التي يستخدمها في تجاربه الاجتماعية: «موقف من يتألف مع المسرح يكون في غاية التفنن، ذلك أنه يتوجب عليه أن يتعلم من خلال تجربة طويلة... فالمشاهد الذي يميز بين الدراما والواقع يدرك دائماً بأن تأويله امتناعي (أورمنسن 1972، ص. 339). والمشاهد الذي تألف مع العوالم الدرامية قد يستغرق في التأويل من غير أن يفقد أبداً شعوره بأن ما يشاهده ليس سوى مجرد شكل «لما كان يمكن أن تكون عليه الأشياء».

هنالك عامل آخر يكمن في صلة عهده - عهده المشرطة لاستنالة



ع د: وهو أن ع<sup>ه</sup>، الذي يتحدد «كعالم حقيقي» من قبل المشاهدين، لا يكون على الرغم من ذلك عالماً ممكناً في حد ذاته - أي بناءً ينتج عن ضوابط إدراك المشاهدين النصية والتصورية. بل يكون ممكناً فقط بسبب أن فهمنا للعالم وأفراده وخصائصه يقوم على أساس ترتيب معرفي ما (وبالتالي ايدولوجي) - عوض أن يقوم على أساس قوانين ثابتة ومطلقة - يجعل استنالة ترتيبات تصورية أخرى أو عوالم أخرى ممكنة. فالفرد، على سبيل المثال، لا يكون مجرد معطى بل بناءً ثقافياً: الخصائص الجوهرية المنسوبة إلى «الإنسان» تتعرض لتبدلات جذرية من ثقافة إلى أخرى ومن حقبة إلى حقبة أخرى، كما يحصل تماماً بالنسبة إلى العوالم التي تتحدد بأنها واقعية وممكنة (كان ع<sup>ه</sup> الأورسنة الممكن أقرب إلى الإغريقي منا بكثير، ذلك أن الشخصيات الأسطورية بالإضافة إلى الآلهة التي تتدخل مباشرة في عالم البشر، لم تكن عناصر «جوازات» وحسب، بل كانت مقومات جوهرية لـ ع<sup>ه</sup>).

هنا تظهر أهمية العناصر البينصية من جديد. إن فهمنا لـ ع<sup>ه</sup> ولتاريخه ينسب إلى حد كبير على أساس - نص: تنتمي كليوباتره إلى العالم الحقيقي في المدى الذي ترسخ فيه النصوص التخيلية والتاريخية مكانتها والخصائص التي تحدت بواسطتها وحسب. ويبدى بالتالي ظهور كليوباتره في عالم مبني على أساس - نص آخر للحضور بعض مشاكل التوجيه المعرفي.

وعلى الرغم من ذلك، فإذا كانت ع<sup>ه</sup> ص ع د ثابتة، فقلب

هذه المعادلة لا يصح : العالمان هما لا-متناظران . وبما أنهما نتيجة تصورات من ع<sup>ه</sup> لا تتمتع باستقلالية وجودها، فإن أفراد ع<sup>د</sup> لا يكونون أبداً في وضع يسمح بإدراك عالما لهم (عالم الحضور) كخيار بديل افتراضي خاص بهم . يقول أحد المعتقدات التي تتحكم بالإطار المسرحي بأنه يجوز للمشاهد أن «ينظر إلى» العالم الدرامي ، ولكن سياقه (المسرحي) الخاص لا يسمح للشخصيات الموجودة على المسرح بأن تنظر إليه ولا أن تتصوره .

قد يكون في ذلك اعتبار لا طائل تحته - ما من أحد يعتقد بأن «لريتشارد III» مكاناً في عالما أو أنه قادر على تصوير أي شيء مستقل عن الدراما - فيما لا يبدو أن الأمر كذلك بالنسبة إلى بعض الكتاب المسرحيين الذين حاولوا «ثني» قاعدة اللا - تناظر وتقديم الشخصية الدرامية التي تتفاعل مباشرة مع المشاهدين وسياقهم . ومن بين المحاولات الجديرة بالاهتمام في هذا المجال، إهانة المشاهدين «ليتر هانديك» (حيث يُرهق المشاهدون بالمواعظ)، ويانتظار غودوت (حيث ينتقد المسافران الجمهور بشكل معادٍ)، ولا سيما ست شخصيات تبحث عن مؤلف «ليراندلو» التي تعرض افتراضاً «ضياع» الشخصية الدرامية المعنية الآتية من ع<sup>ه</sup> لتسأل بشكل يّين عن بيت في ع<sup>د</sup> الصالح . من الواضح هنا أن ع<sup>ه</sup> المفترض هو عالم وهمي ، جزء من ع<sup>د</sup> حجب بشكل يوهم بأنه يخدع المشاهدين ويدفعهم إلى التصديق بأنه في الواقع ليس إلا عالمه هو: يمكن «اعتبار تجربة «ليراندلو» مسألة خدعة للعين (Trompe l'œil) : الكاتب نفسه له دور في

[عالم] «بيراندللو» (إيكو 1978، ص. 53).

ويمكن للعالم الدرامي أن يتوسع ليشمل «المؤلف» و«المشاهدين» ويمكنه أن يشمل «المسرح»؛ ولكن هذه المسائل تبقى خيارات «ممكنة» وفي ذلك لا يمكنها أن تكون مراجع حقيقية (يكون الجمهور الذي أهانته شخصيات «هندكيه» نفسه موجوداً بالفعل أكثر مما يكونه كوجود واقعي، ويبقى كذلك مهما بلغت محاولة أخذه على حين غرة من البراعة).

### «تحقيق» (Actualization) العالم الدرامي

لا يكون ولوج العوالم الممكنة كافة - بما في ذلك الدرامية منها - مادياً بالطبع، بل بالتصور، ذلك أنه «يتوجب على المرء أن يبدأ حيث يكون المرء»، وذلك أننا جُعِلْنَا في مكان من خلال عالمنا الحقيقي هذا (ريشر 1975، ص. 92). تكون العوالم الممكنة قد تحققت عندما يكون عالمنا الحقيقي قد تبدل بحيث يكون ملائماً لها. قديماً، عام 1939، كان من السهل جداً في نهاية الأمر أن نفترض حال شؤون يكون معها نصف العالم في حالة حرب، ثم كف ذلك سريعاً بالطبع عن أن يكون ممكناً وحسب. فالعوالم الامتناعية تكون حقيقية بسبب ساكنيها المزعومين فقط، ولا يمكننا أن نختبر حالها حقيقة، لأن ذلك يستلزم تحول «هنا» (سياقنا المادي) إلى «هناك» الافتراضية البعيدة. قد تكون تجارب الحلم (وعالمه) والهذيان (التلغم الغيبي) والذهان (الفصامي، على سبيل المثال)، الاستثناءات الوحيدة شرط تماسك - «هنا» الذي يحد من إمكانية تصور

عوامل أخرى، ذلك أنها تسمح بأن يغترب الفرد عن سياقه وبأن تدرك حال شؤون بديلة كواقع مباشر أكثر.

وعلى الرغم من ذلك، يجدر لفت الانتباه إلى تمييز ذي شأن - ولا سيما بالنسبة إلى سيميائي الدراما - بين العوامل الخيالية التي تبقى بعيدة بشكل ظاهر والعوامل الأخرى التي تكون ماثلة كحقيقة مفترضة. فأحوال الشؤون التي تشرطها مواصفاتها (انظر، ص 153 أعلاه) أو يشرطها تصورهما القصصي على حد سواء، تعتبر انتقالاً أكيداً من سياق المشترط المباشر أو القارىء، إلى حد أن «السرد» الكلاسيكي يكون موجهاً على الدوام بشكل بين نحو «هناك» و«آنذاك»، نحو «مكان آخر» خيالي يتعين في الماضي ويفترض أن يوحى به للقارىء من خلال الإسناد والوصف.

ومن ناحية ثانية، تقدم العوامل الدرامية إلى المشاهد كبنى «حقيقية مفترضة»، ذلك أنها تدرك وهي تطرد «هنا والآن» من غير اللجوء إلى التوسط السردى. فالعرض الدرامى يترجم منال العوامل الممكنة التصوري إلى منال مادي إستعاري، ذلك أن العالم المبني يكون مفرجاً ظاهرياً للمشاهدين - أي مبنياً - أكثر مما يكون مشروطاً أو موصوفاً. «فالقصة التخيلية» كما لاحظ ذلك فيلسوف اللغة «جون سيرل» (J. Searle) «هي تمثيل مزعوم لحال شؤون ما؛ أما المسرحية، أي المسرحية المعروضة، فهي ليست تمثيلاً مزعوماً لحال شؤون ما؛ بل إنها حال الشؤون المزعومة بذاتها» (سيرل 1975، ص 328).

هذا التمييز ليس تقنياً وحسب، بل يُشكّل بالأحرى أحد

المبادئ الرئيسية لشاعرية الدراما المقابلة لأحد مبادئ التخيل السردى (القصصى). وقد أشار أرسطو إلى هذا التمييز بشكل ضمني في تمييزه لضروب التمثيل، بـ دياجازيس (Diegesis) (الوصف السردى) ضد ميماسيس (Mimesis) (محاكاة مباشرة). وكان لهذا التمييز نتائج هامة بالنسبة إلى منطق الدراما ولغتها.

وخلافاً لما يحصل بالنسبة إلى العوالم الممكنة الأخرى (التصورية)، التي تنشأ عندما تكون مواصفاتها قد اكتملت أو عندما تكون قد وصفت جزئياً على الأقل (كما يحصل بالنسبة إلى الرواية) فقط، وتكون قد تموضعت، يشترط المشاهد بأن يوجود العالم الدرامى قبل أن يعرف أي شيء حوله. يتكشف اتفاقاً ع. in medias res<sup>(\*)</sup>، قبل أن تتعين الخصائص، وفي مسار التمثيل فقط، تظهر للعيان ميزاته الخاصة وهوية الأفراد وخصائص ترتيبها الزمنى والجغرافى وتاريخها، إلخ. وفي النطاق الذى يجرى فيه تفريج المشاهدين افتراضاً على مجموعة أفراد في سياق مكانها وزمانها الذى يتكرس بكونه موجوداً من قبل (للشخصية الدرامية وبيئتها ماضٍ قبل - نصي)، يجوز أن يتعارض بناء ع. مع المعيار الذى لا يجيز «بلوغ» العوالم «الإفتراضية» ولا زيارتها، وإنما يجيز تعيين مواصفاتها ليس غير:

في المعنى الشامل للكلمة، يكون هنالك عالم ممكن آخر بعيد جداً. ولا يمكننا حتى لو سرنا نحوه بسرعة تفوق سرعة

---

(\*) «وسط الأشياء»، وبمعنى آخر، في مجرى الفعل، عبارة لهوراس (فن الشعر 148) تفسر كيف يرمى هوميروس القارىء in medias res (Larousse).

الضوء، أن نصل إليه. فالعالم الممكن يكون معطى بواسطة شروط وصفية تتداعى معها أفكارنا... العوالم الممكنة تكون مشترطة ولا يجري اكتشافها بواسطة المقارب الفعالة. (كريكيه 1972، ص ص. 266-267).

وفي غياب الدلائل السردية التي توفر الوصف الخارجي وقضايا «خلق - العالم»، يفترض أن تتعين مواصفات العالم من داخله بواسطة إرجاعات يخصصها الأفراد الحقيقيون الذين يكونونه... وعلى الرغم من أن معرفتنا بع-تامبرلاين (Tamburlaine) يصعب تجاهلها، مثلاً، فقد تكون في جزء منها نتيجة أسانيد (Predications) بينة أنشئت خصيصاً لهذا الغرض (لتقدم معلومات حول أصول البطل المتواضعة وجاذبية حضوره ونجاحه كقائد عسكري الخ.)، ونسبت إلى الأفراد الذين توحى بها خصائصهم وذلك من خلال الاتفاق الذي توفره أقصر طريق. وهذا يعني، قبل أي شيء آخر، أن «تامبرلاين» نفسه يخصص تميزه في كونه مكوناً في ع-تامبرلاين.

إذاً، تتكشف العوالم الدرامية من خلال الأشخاص أي الأفعال والتصريحات التي ينشئونها وليس من خلال تعليقات خارجية. ويمكن أن نسمي هذا المبدأ بمبدأ انعكاسية (Reflexivity) ع<sub>د</sub>، ذلك أن أفرادهم وخصائصهم وأعمالهم يكونون افتراضاً وصفهم نفسه. وعلى المشاهد أن يستنتج إنشاء العالم من كونه شاهد عيان على ذلك، مما يجيز ل-ع<sub>د</sub> بأن يحدد نفسه بنفسه عوض أن يكون قد نشأ من الخارج بفعل تدخل فريق ثالث.



لنفترض، عوضاً عن ذلك، أنه كان يتعين أن يكون وصف ع. متكلفاً، أن يكون ما يحدث فيه مروباً وأن تكون الشخصية الدرامية مشخصة بواسطة «صور وصفية» أدبية، لكان من المحتم أن يكون دور الممثلين والديكور تكرارياً: كان من الممكن أن يطالب أحدهم براو يقوم بذلك. فتكون ميماسيس بالتالي مساوقة للتعريف بالإبانة أو بالمثال<sup>(2)</sup> عن العالم الممثل (موضوعياً، لا شك بأن الممثل والمسرح اللذين يشكلان الجزء الأهم والأكبر من هذا العالم، هما اللذان يعرفان بالإبانة، أما العالم الافتراضي فإنه يعرف كذلك بالإستعارة وحسب).

وما إن تنشأ بيئة الشخصية الدرامية كسياق حقيقي فرضاً - وبالتالي حسي في مادته - حتى يصبح الرجوع إليه ممكناً وكذلك «الإشارة» إليه مباشرة. يمكن للممثل أن يشير إلى المسرح والديكور وإلى أمثاله الممثلين وكأن هم المراجع الدرامية بحيث أنه يقوي إيهام التمثيل المباشر للعالم المبني. وعلى هذا النحو تستلزم العلاقات الايمائية والبونية الحاصلة على المسرح - تكون اتفاقيتها المقبولة قد تعينت - تحديداً شاهدياً لهوية الإرجاعات وموقعها في السياق الدرامي: «يمكن بالتالي للتشخيص الفردي داخل العوالم المميزة الخصائص أن ينشأ بالإبانة كذلك - بعد أن يكون أحدهم قد أدرك أين وضعت الوحدات المكونة له وإلى أين يشير أفراد عامته (من غير افتراض)، يمكنه كذلك أن يعين أشياء

---

(2) انظر، الإبانة ص 49 أعلاه، وحاشية الصفحة نفسها عن التعريف بالمثال.

تدرك في عوالم غير موجودة على نحو شبه - إبانى» (ريشر 1975، ص ص . 92-93).

تعلق أهمية كبرى على دور الشواهد اللفظية في «تحقيق» العالم الدرامي . يكون العالم الممكن حقيقياً في المدى الذي يكون الرجوع إليه ممكناً كمكان - زمان هنا والآن . يعتبر التعريف التأشيرى المؤشر الأهم على السياق الحاضر كمقابل لسياقات «هناك» البعيدة التي يمكن للمرء أن يتصورها أو أن يصفها . فما هو «حقيقي» ، كما أشار إلى ذلك «دافيد لويز» (D. Lewis) ، «هو شاهدي مثل «أ» أو «هنا» أو «الآن» : يعتمد في إرجاعه على ظروف التلفظ ، ليدرك العالم الذي يوضع فيه التلفظ» (1973، ص . 86) . فمن أجل إنشاء ع. من داخله كعالم حقيقي يطرد في الحاضر (حتى وإن جعل صراحة في «الماضي» من حيث الترتيب الزمني) يفترض بالتالي أن تكون الشخصيات الدرامية مرئية «و» مسموعة» كي تترسخ ، على حد قول «الساندرو سيربييري» (A. Serpieri) ، «صلات بعضها ببعض الآخر أو صلاتها بالأشياء ، أو بفضاء المسرح من خلال علاقات فضائية إبانية تأشيرية . وينتج عن ذلك تأثير قوة فعل الحدث المسرحي وفتته . . . لأن المسرح محاكاة مباشرة للمعيش لا انفصال للمروي» . (b 1978 ، ص . 20) . (حول دور التأشير في الخطاب المسرحي ، أنظر ص . 213 ff أدناه) .

مبدأ إنشاء التمثيل الدرامي إذاً ، هو تخيل حضور عالم

معروف يصبح افتراضياً: يجيز المشاهد للشخصيات الدرامية، عبر الممثلين، بأن يعينوا بناء امتناعياً كأنه «هنا والآن» استناداً إلى فهم أن «سكان العوالم الأخرى قد يسمون فعلاً عوالمهم أنفسهم عوالم حقيقية، إذا كانت كلمة حقيقية تعني لهم ما تعنيه لنا [أي أنهم يعيشون فيها]» (لويس 1973، ص ص. 85-86). فالمشاهد لا «يدخل» إلى «هنا والآن» الخاصة بـ ع. - سياقه المحدد شاهدياً يبقى مسرحياً وليس درامياً - ولكنه يقبل بأن يستحوذ هذا العالم على انتباهه ويقبل بأن هذا الجزء من ع. (المسرح والديكور والممثلين) يمكن أن يشار إليه وكأنه مقيم في العالم التخيلي.

### عوالم - داخل - العالم : عوالم الشخصيات والمشاهدين الفرعية

إن إدراكنا لعالمنا لا يمكن إلا أن يكون مشروطاً بالمعتقدات والنزوات الخيالية والمخاوف والرغبات التي نتصورها ونسقطها عليه - أي جميع أحوال الشؤون التي نتخيلها ونعقد العزم على تحقيقها. عالم الدراما «الحقيقي» يكون كذلك عرضة لتأملات وتصورات لا تسقطها الشخصيات وحسب بل يسقطها كذلك المشاهدون الذين يراقبونه. وبما أن مسار الحوادث الممثلة لا «يعرف» تماماً قبل نهاية العرض، تصبح الافتراضات والتوقعات والتصورات المسقطة التي تقوم الشخصيات الدرامية ويقوم أفراد المشاهدين بإنشائها على حد سواء حول ع. ونموه الممكن، على قدر كبير من الأهمية بالنسبة إلى بقاء العالم المذكور اطرادياً. عندما تقوم الشخصيات أو يقوم المشاهدون بافتراض حال شؤون

ما في ع.د، سواء برهنت عن صوابها أو خطئها، يمكن للمرء أن يتحدث عن عوالم فرعية (Subworlds) يجري إسقاطها عليه. بناء العوالم الفرعية يكون في أكثر الأحيان المسؤول عن مواصلة إهتمام المشاهد (رغبته باستكشاف إمكانية وقوع نتيجة ما كان يتوقعها)، والمفاجأة الدرامية والـ «بيريباتيا» (Peripeteia)<sup>(3)</sup> (عندما يتأكد خطأ توقعات المشاهد أو الشخصيات) أي توليد التوتر و«التشويق» (Suspense) (أي تصور من الإمكانيتين يمكن أن يتحقق؟) وهكذا دواليك.

وبما أن الشخصيات الدرامية تكون مربوطة بالدراما كلياً، فإنها لا تستطيع أن تبني من تلقاء ذواتها عوالم ممكنة بالفعل. ولكن الألفاظ المنسوبة إليها تقترح وبأشكال متنوعة أحوال شؤون ممكنة لا تتوافق مع حال الشؤون «الحقيقية» في ع.د كما تكون قد تشكلت عند هذه النقطة، أو تكون قد تأكد صوابها أو خطأها وحسب. في مطلع هملت، حين يكون المشاهد (أي مشاهد نموذجي - قد يكون من سكان المريخ - لا يعرف شيئاً عن المسرحية) يجهل ع.مك «كلياً»، يكون هنالك تنازع لإمكانيتين يمكن توقعهما: عالم يسكنه شبح الملك السابق أو عالم لا تقلقه مثل هذه الأسرار (إفتراض «هوراتشيو» - «يقول هوراتشيو بأن ذلك ليس إلا من صنع خيالنا»، أي أنه لا يعتبر أن الشبح جزء من ع.مك «الحقيقي» بل هو جزء من عالم خيالي أسقطه «مارسلوس

---

(3) أو الإنقلاب الدرامي.

وبرناردو). وحدث أن عالم الحراس الفرعي هو العالم الذي تحقق في ظهور الشبح، فأضطر «هوراتشيو» إلى ترك عالمه الخالي من الأشباح كما كان قد افترض، والقبول بواقع ع. كما يرى.

تكتسب قضايا «خلق - العالم» التي تعبر عنها مختلف الشخصيات الدرامية شرعيتها من خلال مواقف قضائية (Propositional attitudes) كما اصطلح على تسميتها «برتراند راسل» (B. Russel): وهي أن كل عالم فرعي يكون قائماً في جهة (Modality) خاصة تعبر عنها أفعال مثل «يعتقد» و«يرغب» و«يعرف» و«يتمنى» و«يخشى» و«يأمر» التي تشير إلى موقف المتكلم من القضية الملفوظة. هنالك فرق واضح بين جهات الألفاظ مثل «ربحت £ 10,000» (أي، أعرف) و«أظن أنني ربحت £ 10.000»، و«أمل أن أكون قد ربحت £ 10.000» و«أتمنى لو كنت ربحت £ 10.000». وبالتالي يصبح من الممكن التحدث عن عالم معارف المتكلم (أو العالم المعرفي) وعالم معتقداته (أو عالم التصديق)، وعالم آماله ورغباته أو مخاوفه (العوالم الإرادية) وعوالم أحلامه، أحلام اليقظة والتخيلات (العوالم الحلمية) وعوالم أوامره (العوالم السلوكية، أي أحوال الشؤون التي يأمر بأن تحصل).

تترسخ بنية الدراما على تنازع عوالم فرعية كهذه. ففي الرجوع إلى ع.مك يمكننا أن ندرك مدى تصادم عوالم الاعتقاد أو التصديق المختلفة - اعتقادات «هوراتشيو» ضد اعتقادات الحراس

واعتقادات «كلاوديوس» أو «غترود» ضد اعتقادات هملت (في مشهد غرفة النوم، الفصل الثالث، المشهد الرابع، يكون الشبح «حقيقياً» بالنسبة إلى هملت، ولكنه يبقى بالنسبة إلى أمه من نتاج جنونه) - ويمكننا أن ندرك كذلك أي قدر من الدراما ترسخ على تنازع العوالم السلوكية التي تسقطها الأشباح وأوامر «كلاوديوس» على التوالي. هملت الأب يأمر ابنه بأن يعمل على تحقيق موت «كلاوديوس»، فيما يطلب «كلاوديوس» الموت لهملت نفسه، في البداية من خلال الرحلة إلى إنكلترا، ومن ثمة من خلال المبارزة بينه وبين «لايرتس». يبدو أن العوالم الفرعية المفترضة يقصي بعضها البعض الآخر (أي أنها «ممكنة غير متكافئة» - Impossible)، في المصطلح المنطقي الشائع) ذلك أن كل عالم من هذه العوالم يستلزم إلغاء بطل العالم الآخر (هملت ثم كلاوديوس على التوالي). ولكن إحدى صور المسرحية التهكمية تكمن في أنه يجري تنفيذ كلا الأمرين تقريباً في المشهد النهائي.

لا يجري التعبير عن عوالم المشاهد الفرعية بواسطة قضايا افتراضية، ولكنها تميز بالرغم من ذلك، عبر مواقف مماثلة كالاعتقاد والأمل والتخوف والتمني، الخ، ويتوقف ذلك على مدى «تورط» المشاهد في الدراما وعلى أسس إسقاط تصوراته. ومن الشائع أن ينجر المشاهدون إلى تشكيل عالم يعتقد أفرادهم من خلاله بوجود حال شؤون ما في الدراما، لكنهم لا يلبثون أن يكتشفوا بأن الأمر لم يكن على هذا النحو ويصاحب اكتشافهم لذلك صدمة سارة في أكثر الأحيان.



في مسرحية من «يخاف فرجينيا وولف» «لإدوارد آلي» (E. Albee)، تفترض الشخصيتان الرئيسيتان «جورج» و«مارتا» معاً، وجود عالم يتضمن شخصاً يجري الرجوع إليه في أكثر الأحيان، هو ابنهما. ولكن خصائص الابن الغائب الموصوفة بالتفاهم فيما بينهما - سنه وسيرته ولون عينيه وشعره، الخ - تتبدل من وصف إلى وصف مسببة بعض الارتباك لجمهور المسرح ولضيفي «جورج» و«مارتا» اللذين يؤلفان الجمهور الدرامي معاً، ويجري تشجيعهما كليهما على القبول بوجود الولد الذي يظهر، ولا شك، أنه يشكل النقطة المرجعية الرئيسية في حياة الزوجين. الحادثتان المسرحيتان (Coups de théâtre) الرئيسيتان في النص تتجان عن فعل «تدمير» الابن، في البداية من خلال إعلان موته، ومن ثمة من خلال انفضاح أمر اختلاقه. في هذه الحال يتطابق اعتقاد المشاهدين مع اعتقاد اثنتين من بين الشخصيات ويتطابق كذلك مع عوالم خيال (على الرغم من وجود اختلاف طفيف بين هذه العوالم) الشخصيتين الأخرين. حل عقدة المسرحية يشمل رحيل جميع المتورطين عن هذه العوالم غير - الحقيقية.

## **الفعل والزمن الدراميان**

### **دينامية العالم الدرامي : المستويات الزمنية**

إنه لمن الواضح بأن عوالم الدراما الممكنة لا تكون بسيطة ولا تكون حال شؤون ستاتية أبداً، بل تكون بالأحرى مركّب أحوال متتالية. فعالم ماكبث الدرامي ليس مجموعة من الأفراد

(مالكولم وماكدوف وماكبث وغيرهم) لهم خصائصهم الشخصية (إنهم اسكتلانديون ونبلاء ومولعون بالحروب) الموضوعة في مكان مميز في تسلسل زمنه وجغرافيته (اسكتلندي وسطوي) وحسب، بل متتاليات أحداث مترابطة تشمل هؤلاء الأفراد من خلال سياق متغير. «يمكننا اعتبار العوالم الدرامية»، كما اقترح «توين أ. فان ديك» (T.A. Van Dijk)، «ليس مواقف أحوال شؤون ممكنة وحسب، بل كونها كذلك مسارات حوادث» (1977، ص. 30). ولا يتشكل بالتالي ع. بواسطة حال شؤون ابتدائية أو نهائية ممكنة ممثلة بل من خلال تعاقب الأفعال كلها، أي الحوادث والمواقف التي جرى تفعيلها درامياً. ولذلك يمكننا أن نُضمِّنَ أي قدر من العالم الدرامي، بنية زمنية تقوم بتعيين هذا العبور من الحالة الابتدائية (ع. في زمن ز<sub>1</sub>) إلى الحالة النهائية (ع. في زمن ز<sub>2</sub>) عبر متتاليات أحوال وسيطة (ع. في زمن ز<sub>3</sub>). المشكلة تكمن في تحديد المستوى الذي يفترض أن توضع هذه البنية فيه.

هنالك، في الواقع، أربعة مستويات زمنية لا غير في الدراما، باستثناء زمن العرض الحقيقي، يمكن أن تدخل في اعتبار ع. وأكثرها مباشرة، هنالك الآن التخيلي الذي يفترضه الشخصيات الدرامية - التأشير الزمني الذي «يحقق» العالم الدراما. هذا التأشير يبقى ثابتاً: فالفعل، كما أشار ثورنتون وايلدر (Th. Wilder)، «يأخذ مكانه في زمن يستمر في الحاضر... ويكون في المسرح الآن دائماً» (اقتباساً عن، لانغر 1953، ص. 307). ويمكننا اعتبار ذلك زمن الخطاب. وعلى الرغم من

أنه يستمر، فهو دينامي، ذلك أن اللحظة التي يرجع إليها تأشيرياً لا تكون قابلة للإعادة. وقد أشار الناقد الألماني بيتر زوندي (P. Szondi)، إلى هذه الناحية بشكل جيد:

... يقع الفعل الدرامي في الحاضر دائماً - ولكن ذلك لا يعني أنه سَتأتي على الإطلاق؛ إنه يُعَيَّن مرور الزمن الحاضر في الدراما وحسب - يمر الحاضر ويتحول إلى الماضي، فيتوقف في ذلك عن كونه حاضراً. يمر الحاضر محدثاً تغيراً فينشأ عن هذه النقيضة حاضر جديد مغاير. مرور الزمن في الدراما توالٍ مطلق لأزمنة حاضرة. (زوندي 1956، ص. 15).

وتظهر في الوقت نفسه تغيرات المواقف والحوادث المزعومة في «الآن» الخاصة بالخطاب (بالإضافة إلى تلك التي يجري الرجوع إليها واستعادتها في كونها «آنذاك») وفقاً لترتيب زمني ما في المسرحية لا يتوافق دائماً مع ترتيبها المنطقي. ففي ماكبث يظهر الحدث المُمَثَّل الأول (أول ظهور للساحرات) «كمقدمة» للفعل الرئيسي، ويليه مشهد المعركة حيث يجري الرجوع إلى خلفية حوادث سابقة له في منطقها وترتيبها الزمني، الخ. ويشكل هذا التسلسل الزمني الاستراتيجي المحض، أي الترتيب الذي يجري فيه ظهور الحوادث أو روايتها (بما في ذلك الفعل العرضي والمقدمات الهزلية وغير ذلك) ما نطلق عليه عادة تسمية زمن الحبكة. إنه في الواقع بنية إعلام درامي داخل زمن العرض نفسه.

ويستطيع المشاهد من خلال الإعلام الناتج عن الحبكة أن يُجرّد ترتيب زمن الحوادث الحقيقي بما يتضمنه من حوادث مروية تشكل بالتالي ذهنياً تسلسل زمن ع. أي الحقبة الزمنية التي يفترض أن تمر بين ز<sub>1</sub> و ز<sub>م</sub> في بنيتها الداخلية وبصرف النظر عن الترتيب الذي يجري فيه إظهار الحوادث أو روايتها. تسلسل الزمن ينتمي إلى خرافة الدراما (أنظر المقطع التالي).

وفي أكثر الأحيان، يجري اعتبار حوادث الدراما، ولا سيما عندما يشمل ذلك الحوادث والأفراد «الملقطة» من ع<sub>0</sub>، موضوعاً في حقبة تاريخية مميزة. تتحول آنذاك المحددة على نحو ما إلى الآن التخيلية. هذا المستوى الزمني الرابع، أو الزمن التاريخي، يقوم بتعيين خلفية التمثيل الدرامي الامتناعي بشكل أكثر دقة. ويكون لذلك صلة وثيقة بترتيب تسلسل الزمن الذي يكون فيه الزمن التاريخي، الذي يفترض أن يجري الرجوع إليه في ز<sub>م</sub>، مختلفاً تماماً في ز<sub>1</sub> (بزيادة يوم أو عام أو عشرة أعوام، مثلاً).

وفي بنائه التصوري للعالم الدرامي استناداً إلى المعلومات التي تقدم له (من خلال الديكور أو الإيماءة أو اللفظة) في سياق زمن الحبكة، يستتج المشاهد تسلسل الزمن كبنية زمنية لـ ع. مقابلة لخلفية المسرحية «التاريخية» المميزة (المحققة بالتأشير) تشكل دينامية ع. من حيث التجريد فيما يعهد بديناميات المسرحية من حيث البنية الصورية إلى الحبكة.

## الحبكة (Plot) والخرافة (Fabula)

يتوافق التمييز بين بنية ع. الدينامية كبناء ذهني وبنية ترتيب الإعلام الاستراتيجي مع تمييز الشكلانيين الروس بين الخرافة (الحكاية) وسيوزت (Sjuzet) (الحبكة) في تحليلهم للسرد. فالخرافة خط - الحكاية الأساسي في السرد، وتشمل الحوادث نفسها في ترتيبها المنطقي الذي يتوصل إليه القارئ أو الناقد بتجريده ال سيوزت أو الحبكة التي تشكل تنظيم السرد العملي نفسه (بما فيه أشياء محذوفة وتغيرات في التعاقب ووقائع مرتدة Flashbacks وجميع التعقيبات العرضية والأوصاف، الخ، التي لا تساهم مباشرة في دينامية الحوادث).

وبما أن الدراما تكون محاكية أكثر مما تكون وصفية سردية تماماً - أي أنها تكون ممثلة أكثر مما تكون مروية - فإنها لا تساعد على التمييز بين الترتيب السردى وبنية الحوادث. وعلى الرغم من ذلك، فإن تمايز ال سيوزت/الخرافة يناسب الدراما جداً (انظر، پانييني 1970) إلى حد يفترض معه بالأفعال والحوادث التي تقع في ع. أن يستدل عليها من التمثيل الذي يكون لا - خطياً وغير متجانس (يُرى بعض الحوادث فيما لا يُرى بعضها الآخر) ومنقطعاً (تمر الحوادث من سلسلة حوادث إلى أخرى، من الساحرات إلى ساحة القتال، مثلاً، لترتد من ثمة إلى الساحرات) وناقصة (لا يفترض أن يساهم كل أمر في إنشاء ع.، ويمكن لبنيته الزمنية أن تُفَرِّج صراحة أو أن تروى: قد تمر أعوام وقد تظهر «فجوات» كبيرة بين الحوادث يقوم المشاهد بردمها).

وبناءً على ذلك، يكون ع ماكب الذي يبينه المشاهد كخرافة أو حكاية مغايراً تماماً لكـ «سيوزت» أو حبكة ماكبث. فبالنسبة إلى الأولى تعتبر نبوءات «الساحرات» مثل مقتل «دانكان» وموت «ليدي ماكبث» ولقاء «ماكبث» و«ماكدوف»، الخ، أحداثاً تقع على مستوى واحد وتشكل تسلسلاً زمنياً ومنطقياً. وبالنسبة إلى الثانية، يقوم ضرب التمثيل بتمييز هذه الأحداث إلى حد كبير. فالبعض منها (تكهنات «الساحرات» ولقاء «ماكبث» - «ماكدوف») يجري تفريجه بشكل صريح، بينما يُروى البعض الآخر فيما بعد. وتشمل الـ سيوزت/الحبكة كذلك الأحداث التي لا يدخلها المشاهد في بنية الخرافة/الحكاية نفسها (لأنها لا تساهم في أطراد الحوادث): لا تعتبر في فقه القصة توابع دافعة «أساسية» بل شواهد أو «محفزات» ستاتية. (انظر، بارت 1966، ص ص. 79 ff؛ وانظر كذلك تطبيق مفاهيم «بارت» على الدراما في، پانييني 1970).

ومن الواضح أن الخرافة، وبالإضافة إلى كونها تجريداً لكـ «سيوزت»/الحبكة، تعتبر كذلك إطناباً (Paraphrase) من النوع القصصي - المزيف الذي يعمل به المشاهد أو الناقد عندما يقص حكاية الدراما، مثلاً. ويكون غرض المشاهد الأساسي إنشاء فرضية من خلال شهادته على التمثيل: يستبق الحوادث ويحاول «مد الجسور» بين الحوادث العارضة التي لا يكون بينها رابط صريح، ويحاول أن يستتج إطار الفعل الإجمالي انطلاقاً من «بيئات» المعلومات التي غذته. وفي سعيه إلى تصور عالم



الدراما الممكن، يعنى المشاهد أولاً بجمع شتات منطق الفعل الأساسي .

### الفعل (Action)

إذا كانت الخرافة التي تشكل بنية الدراما الكلية سلسلة دينامية من الأحداث والأفعال، فإن ذلك يستدعي تعليق أهمية كبرى على النحو الذي يجري معه تعريف هاتين العبارتين .  
فمفهوم الحدث، كما يشير «فان ديك» يتضمن مفهوم التغير داخل حال شؤون ما :

يمكن أن ننظر إلى التغير في كونه علاقة تقوم بين العوالم الممكنة أو أحوال الشؤون أو في كونه عملية تجري فيها .  
وعلى نحو أوضح ، فإن التغير يتضمن اختلافاً بين أحوال - عوالم أو مواقف وهو يستدعي بالتالي ترتيباً زمنياً للعوالم .  
(فان ديك 1977 ، ص . 168) .

فالحدث الدرامي إذاً، هو تغير داخل حال الشؤون الموجودة (في لحظة ما من زمن زم) في ع .

ومن بين أنواع الحدث الممكن داخل الدراما (والذي يشمل، على سبيل المثال، الكوارث الطبيعية وتدخلات ديوس إكس ماكيننا<sup>(4)</sup> والموت الطبيعي والحوادث التي تتعدى إرادة

---

(4) آلة لاستحضار الآلهة في المسرح الإغريقي .

الشر)، فقد جرى تخصيص الفعل على الدوام بامتياز مطلق. ذلك أن تعريف أرسطو للتراجيديا «كمحاكاة للفعل» تردد بشكل ثابت لدى شارحي الدراما على مختلف أنواعها. ولكن ما المقصود «بالفعل» تماماً، وكيف يتمثل ذلك في العالم الدرامي؟

فقد عيّن هذا الفرع من الفلسفة المعروف بنظرية الفعل بعض الشروط الضرورية لإنشاء فعل ما (انظر، ريشر 1966؛ فون رايت - 1968 Von Wright؛ دانتو - 1973 Danto؛ فان ديك 1975-1977): هنالك كائن مدرك لما يقوم به من أعمال يسبب عن قصدٍ تغييراً ما في سياق ما ولغاية ما. وجرى بالتالي تعيين ستة عناصر تكوينية للفعل: الفاعل (Agent)، وقصده (Intention) من فعله، والفعل (Act)، أو نمط - الفعل (Act-type) الناتج، وجهة (Modality) الفعل (الطريقة والوسائل)، والوضع (Setting) (زمان الفعل ومكانه وظرفه)، والغرض (Purpose).

وتتسع هذه الترسيمة لتشمل جميع الأفعال الممكنة بدءاً بنور سيجارة وانتهاءً بانفجار برلمان، ولكنها تستثني الأعمال الطارئة أو اللاشعورية كالعبث عن غير قصد وحك الرأس والتحرك خلال النوم. ويجري عادة إدخال فئات إضافية للتمييز بين أنماط الفعل ودرجات تعقيده المستخدمة. وبالتالي فإن الأفعال الأساسية، أي تلك التي «لا تحتوي على مكونات أفعال إضافية» (دانتو 1973، ص. 28) (مثل تصويب السلاح وقتل مسكة الباب). تؤلف مركّب أفعال أو ترتيباً - ربيعاً لها (فعل فتح الباب التام، على سبيل المثال). ويمكن لهذه الأفعال المعقدة أكثر من غيرها، أن تتراكم

في متسلسلات متعاقبة (Sequences) (حيث يكون هنالك غرض إجمالي يربط الأفعال المنعزلة المستخدمة كما يحصل في قيادة السيارة التي تستدعي ضرورة عدة أفعال مكونة) أو في متتاليات (Series) (حيث تقع على التوالي أفعال منعزلة غير مترابطة، كما يحصل عندما يتتزه الواحد منا ويتوجب عليه أن ينشئ أفعالاً مختلفة - يتطلع إلى واجهات المحلات ويتحدث إلى المارة ويشتري البوظة، الخ).

ويمكننا أن نضيف إلى هذه الأفعال «الإيجابية» أو المنتجة - الأفعال التي تغير حال الشؤون الناشئة عنها - صنفين سلبيين للفعل: الوقاية (Prevention) من التغيرات والمحافظة بالتالي على الحال كما هو عليه (يوقف أحدهم ولداً يعبر الشارع راكضاً) والإمساك (Forbearance) عن إنشاء فعل مثير، ولا سيما عندما يكون ذلك متوقعاً (الإمتناع عن تسديد بدل الإيجار يفسر عادة من قبل المالك على أنه فعل قصدي).

ويمكن أن نستخدم الأفعال فاعلاً واحداً أو أكثر: في هذه الحالة الأخيرة أي حالة التفاعل تظهر عدة اعتبارات متنوعة. فقد ينشأ الفعل بواسطة فاعلين متعاملين (Collaborators) معاً أو بواسطة عميل رئيسي واحد (البروتاغونست أو البطل) وعمال إضافي أو أكثر (المساعدون) (Helpers). ويمكن أن يكون الفرد (أو الأفراد المتورطون) ضحية التفاعل أكثر منه مشاركاً فعلياً، فيكون في هذه الحالة بالتالي المنفعل (Patient) أكثر منه فاعلاً للفعل

(العقوبات والجرائم وقبول الأوامر أمثلة على ذلك). ويمكن للتفاعلات أن تأخذ شكل التعارض بين الفاعلين الأخصام (Antagonists) الذين تتضارب أغراضهم.

وفي جميع أنواع الأفعال وتراكيبها - الأساسية والرفيعة الترتيب والتفاعلات والمتسلسلات - يشكل قصد الفاعل، أو الفاعلين وغرضه، عنصري البناء الأساسيين. ويمكن أن يوضح الفارق بين ضابطي الفعل الذهنيين هذين عبر المثل التالي: تقرر عائلة أن تمضي عصر يوم الأحد في حديقة الحيوانات فيخرج الجميع في سيارة العائلة وما إن يصلوا إلى هناك حتى يجدوا أن حديقة الحيوانات مقفلة. في مثل هذه الحالة تكون متسلسلة الأحداث (قيادة السيارة إلى حديقة الحيوانات) قد أنشئت كما ينبغي، ولكن الغرض منها (تمكين العائلة من تمضية العصر في مشاهدة الحيوانات) لم ينجز: وعلى هذا الأساس ميز «فان ديك» (1977، ص. 174 ff) بين نجاح - القصد (عندما ينشأ الفعل المراد) ونجاح - الغرض (الغاية المرجوة من الفعل لم تنجز).

ويكون لضوابط الفعل التصورية - أي كونه لا يعرف في حدود أعمال خارجية وحدها بل يجب أن يكون مقدماً في بنية قصدية وغائية (قصد - الغرض) - وزنها الخاص عندما تجري معالجتها في ملاحظة السلوك وتفسيره. فالأفعال ليست قصدية وحسب بل إنها أمور مفهومية: أي أن تعريفها يتوقف على تفسير الأعمال الموضوعية التي تتضمنها. هنالك «أطر» تفسير مختلفة

يمكن أن تحيط بأعمال مماثلة، عندما يخطط الفاعل بيده على الطاولة، يفترض (منه أو ممن يلاحظه) أن يفهم بأنه يقتل ذبابة أو يحتج أو يخرس الآخرين أو يمارس الكاراتيه، إلخ. فالأفعال لا تكون معرفة - سلفاً بل تكون منسوبة إلى فهم ما.

ولكل هذه الاعتبارات نتائج تنعكس على تفسيرنا للدراما. ذلك أن جميع العوامل التي تناولناها بالبحث تكون فيها ملائمة بشكل مباشر. فعلى مستوى الحكمة أو سيوزت يُمثّل الفعل الواحد في متتاليات ترتيب - رفيع للأفعال التي يجري التعرف عليها كأفعال قصدية من نمط محدد، ولكن ترابطها وغرضها النهائي لا يظهران دائماً بشكل صريح، وينجزان بشكل منقوص: في الفصل الأول من ماكبث يؤلف التفاعيل التاملي بين الساحرات (تحديد الموعد) وموت ماكبث البطولي في المعركة وأعمال التزوير التي يقوم بها تاي - كاودور وتكهّنات الساحرات لماكبث وبانكو، وغيرها، متتاليات أفعال منعزلة تتمتع بقصدية واضحة تماماً (لا نجد صعوبة في تعيين ما يجري) ولكن صلتها فيما بينها تبقى بحاجة لأن ترسخ.

وعلى مستوى الخرافة أو الحكاية وحدها تفهم متتاليات الحكمة وأفعالها المنعزلة وتفاعلاتها بطريقة تشكل معها متسلسلات متماسكة تحكمها أغراض فاعليها الإجمالية. فخطة ماكبث للاستيلاء على العرش تمدنا بإطار التفسير الرئيسي للمسرحية مستخدمة البطل ومساعدته (الليدي ماكبث) في متسلسلة تفاعلات

مع كلا المنفعلين (بانكو ودانكن) والخصوم (ماكدوف ومالكولم وغيرهما). ويكون دور المشاهد الرئيسي في تتبعه للعبة تحويل المتتاليات (الأعمال المنعزلة) إلى متسلسلة (أعمال مترابطة) من خلال تصور البنية الغائية المناسبة وبالتالي تصور نتائج التفاعل الممكنة كلها (في هذه الحالة يطرح نجاح - غرض ماكبث الممكن ضد نجاح - غرض ماكدوف ومالكولم وحلفائهما الممكن).

فسواء كان الترتيب - الرفيع للأفعال في الدراما فردياً أو جماعياً، مثمراً أو سلبياً (لنعتبر، على سبيل المثال، إمساك ماكبث عن قتل كلاوديوس وهو يصلي، أحد الأعمال الرئيسية في المسرحية)، فإنه يتعرض لعمليتين تفسيريتين: العملية التي تتعلق بالبنية القصصية للأفعال (إدراكها كأفعال) وتلك التي تتعلق بنتائجه الطويلة - الأمد التي يفترض أن تعتبر غرضاً - أكبر لها. فدينامية الدراما تنتج عن تشويق - وبالتالي نقل التصور إلى المستقبل - نجاح - غرض / فشل - غرض المتسلسلة بحيث يأتي كل عمل منعزل مفعماً بالنتيجة الكلية الممكنة: «تجريد [الدراما] الأساسي ينبثق من الماضي ولكنه يكون موجهاً نحو المستقبل ويكون على الدوام مفعماً بالأمور التي تقع» (لانغر 1953، ص. 306). وفي العودة إلى مثل ماكبث، فالمستقبل «الفعلي» نفسه يقوم بتعليم متتاليات الجرائم والمعارك والمجاذلات - النجاح الخطير لاستراتيجية البطل أو خلاف ذلك - التي تفي بغرض البنية الرئيسية للمسرحية.



وعندما يقول البعض، كما يحصل غالباً، بأن الدراما، كمصطلح و«في جوهرها» معاً، تقوم على أساس الفعل، فإنما يلزم ذلك عادة خلط ليس بين مختلف مستويات أفعال الحبكة والخرافة على التوالي وحسب، بل كذلك بين الفعل المتصور وتمثيله المسرحي. ويفترض، كما هو شائع، أن تكون أحداث الدراما المقومة لها «ممثلة خارجياً» من قبل المؤدين، بحيث يجري التجسيد المسرحي للفعل الذي يمكن إعادته مثل «تورط ماكبث وماكدوف في المبارزة بالسيف» بواسطة مبارزة بالسيف حقيقية بين «جيمس سميث» و«جون براون» الممثلين المعنيين.

ماذا يحصل فعلياً في المسرح في إخراج «واقعي» على نحو ما لماكبث لحظة يُفترض أن يتقابل فيها ماكبث وماكدوف في المشهد الثاني من الفصل الخامس؟ يقترب الممثلان أحدهما من الآخر، على حد قول ج. أو. أورمسن (J. O. Urmson)، «ويؤديان بعض الحركات المادية التي يمكن أن نسميها بشكل مبسط «مقارعة السيف للسيف»» (1972، ص. 338). ذلك يعني أن الممثل لا يقوم في كونه كذلك بإنشاء فعل «المبارزة بالسيف» كترتيب - رفيع (أو تفاعل) وإنما يقوم بإنشاء فعل «مقارعة السيف» الأساسي البسيط. وفي تعبير آخر، ينسب المشاهد إلى الشخصيات بناء الفعل القصدي (وكذلك غرضه بالطبع) على أساس قاعدة «كأن» التمثيلية: «الحقيقة التاريخية هي أن بعض الأفعال الأساسية نسبياً... يجري إنشاؤها في المسرح من قبل الممثلين. فالمشاهدون... يمكن آنذاك أن يفسروا الأفعال

الأساسية أكثر من غيرها في المسرح، على أنها أفعال مركبة أكثر من غيرها وذلك في ضوء الافتراض الإمتناعي» (أورمسن 1972، ص. 338).

بناء المشاهد للفعل الدرامي ذهنياً يستدعي إذاً، ترتيب تدرج ثلاثة - تفاسير (عوضاً عن اثنين). فعلى المستوى الأدنى توجد أعمال الممثل الخارجية التي تشكل في حد ذاتها أعمالاً (أساسية) يمكن التعرف عليها ولكن قصدها وغرضها يقتصران على تحقيقها المادي وحده (يمكن أن يتبادل ممثل وممثلة القبلة في المسرح ولكنهما لا يقحمان شخصيهما في المغازلة والحب والإغراء، إلخ، أو قد لا يكون فعلهما هذا، إن حصل، مناسباً للعرض). وعلى أساس هذه الأعمال يقوم المشاهد بتصور قصد تخيلي - قصد إنشاء الشخصية لعملها («الاعراء» على سبيل المثال) - ليعين بذلك أفعال الحبكة المنفصلة؛ وتنتج عن هذه الأفعال في النهاية المتسلسلات الكلية «الضمنية» (في ريتشار الثالث، يعتبر إغواء «غلوسستر» «للدي آن» جزءاً من المخطط الشامل: ترسيمة البطل لانتزاع السلطة).

يصح استخدام الترسيمة التفسيرية بالنسبة إلى الأفعال التي تصور «إيقونيا» على نحو ما في المسرح. ولكن الأفعال التي تصدر عن الحبكة والخرافة يمكن للمشاهد أن يفهمها بشكل متساوق في أكثر الأحيان من غير اللجوء إلى إنشاء حقيقي للأفعال

الأساسية على الإطلاق. فعوض مقارعة السيوف أو التقبيل يمكن للممثلين أن يتبادلوا حركة مؤسلبية<sup>(5)</sup>، كالرقصة، من أجل الإيحاء بالحدث المطلوب، أو يمكن أن يؤدوا إيماءات محض رمزية يجري تفسيرها في حدود الحوادث الدرامية الخاصة (انظر ص، 46 أعلاه).

وأخيراً، يتولى «الفعل الملفوظ»، كما سماه «بيراندللو» فأصاب، إنشاء الجزء الأعظم من الدراما في صيغة «أفعال كلام» مباشرة (الأفعال التي تنشأ عن قول ما أو في هذا القول، انظر ص. 241 ff أدناه) وفي صيغة التقرير اللفظي. يشتمل هذا النوع الأخير من وصف الفعل على مجموعة يمكن تسميتها جمل الفعل؛ الجمل «التي تتضمن محمولاً واحداً للفعل على الأقل واسماً واحداً على الأقل (يسمى العميل) كحجة» (فان ديك 1975، ص. 299). مثلاً، «من أجل ماكبث الشجاع... وتلويح سيفه... نال حقه في المرور»؛ «سوينو ملك النروج، يتوسل تسوية»؛ «يقاتل سفاحو الشعب من كلا الطرفين»، الخ. تُنشئ جمل الفعل ما يُعرف بخطاب الفعل (أنظر فان ديك، ص ص. 299 ff؛ فاينا - Vaina 1977، ص. 5). أما بالنسبة إلى الدراما، فإنه يمكن للعرض كله، وفي المدى الذي يمثل معه مستويات تفاعل مختلفة، أن يعتبر خصيصاً كخطاب فعل متعدد - الرسالة لفظي وديكوري وإيمائي في آن واحد.

---

(5) ذات أسلوب ما.

## الفاعلان (Actant) والشخصية الدرامية (Dramatis persona) والنموذج الدرامي

«الحساب» الدرامي (Dramatic calculus): النموذج الفعلائي  
(Actantial)

حاولت البنيوية في إحدى مقارباتها المميزة للرواية والدراما معاً أن تختزل بنية الأحداث المروية في «قواعد مبنى» أساسية تتضمن بعض المقولات التقابلية الثنائية وأشكال تراكيها. وقد تأثر علم الرواية هذا بدراسات «فلاديمير پروپ» (V. Propp) عن الحكايات الشعبية وتوسيع «أ.ي. غريماس» (A.J. Greimas) لعلم الدلالة البنائي ليطال الأدب ويفترض وجود «بنية عميقة» (Deep structure) داخل أية رواية معينة تكون مسؤولة عن توليد بنية الحوادث السطحية. ولا سيما توليد الأفراد أو الشخصيات المستخدمة من أجل تأمين عدد ضئيل من الأدوار الفعلائية، كما سماها «غريماس»، أي التوابع الكلية (التقابلية) المماثلة لتوابع اللغة النحوية (ويفترض بالطبع أن تشتق منها). فالنموذج الفعلائي الفرد، كما يدّعي، يعلل تنوع الصيغ البنائية المكتشفة في شتى الروايات والمسرحيات ويعلل كذلك كون الفعلائين الأساسيين يبقون هم أنفسهم مهما تزايد عدد أفراد الشخصيات (الفاعلين) وكيفما تبدلت صلاتهم. (انظر «غريماس» 1966، 1970؛ كوللر 1975، ص ص. 233 ff؛ هوكس 1977 a، ص ص. 87 ff).

وقد استوحى «غريماس» فكرة الفعلان من «پروپ» الذي

عَيْن سبعة أدوار فعلانية (أو شخصيات درامية وهي : النذل - Villain ، الواهب - Donor ، المساعد - Helper ، الشخص - المنشود - Sought for person ، أبوها - Her father ، الرسول - Dispatcher ، البطل - Hero والبطل الزائف - False hero) ، تتولى شخصيات الحكاية الشعبية الروسية أدائها، ولكنه تأثر كذلك - وربما كان ذلك صريحاً أكثر - بالمنظر الدرامي «إتيان سوريو» (E. Souriau) الذي نشر كتاباً عام 1950 تحت عنوان مثير وهو 200,000 موقف درامي (200,000 Situations dramatiques) . ومثلما فعل «پروپ» ، اقترح «سوريو» دراسة «تشكل» الأدوار أو «حسابها» التي يمكن أن تختزل النصوص المدروسة . فعين ستة فعلايين بدل السبعة (وسماهم «بالتوابع») وأكد على أنهم ينطبقون على الدراما في جميع الحقبات وجميع الأنواع . وقد أطلق عليهم أسماء «فلكية» حية وقدمهم في رموز اتفاقية تخدم أغراض تدوين «الحساب» الدرامي صورياً :

1 ♀ الأسد ، أو «قوة الموضوع» المتحققة في الدراما والكامنة في الشخصية الرئيسية (البروتاغونستوس - «البطل» عند «پروپ») . هذه الشخصية «تمثل القوة وتدفعها إلى العمل الذي يولد التوتر الدرامي الموجود كله» (ص . 85) . ويمكن لهذه القوة المعنية أن تجسد الحب أو الطموح أو الشرف أو الغيرة ، الخ .

2 ☉ الشمس ، أو ممثل الخير أو القيم التي ينشدها ♀ فقد يكون الخير أو القيم مثلاً ، متمثلاً في التاج أو الحرية أو الغاية

المقدسة المنشودة، الخ. ويمكن أن يتجسد في فرد مميز (الشخص - المنشود عند «پروپ») أو تبقى غاية مثالية.

3 ♂ الأرض، أو متلقي ☉ المنشودة من قبل ♀: يتوق البطل إلى الخير ولا يكون ذلك لمصلحته الخاصة في أكثر الأحيان بل لمصلحة فرد آخر ولمصلحة جماعة أحياناً (ينشد البطل الحرية لوطنه).

4 ♂ المريخ، أو الخصم. يتوجب على البطل أن يتعامل مع الخصم أو «الإنتاغونستوس» الذي يعترض تحقيق غرضه.

5 = الميزان، أو حكم الموقف ويكون دوره نسبُ الخير إلى ♀، على سبيل المثال، أو نسبُه إلى ♂. ويمكن أن يتولى الله هذا الدور أو الآلهة في ديوس إكس ماكينا، أو حاكم الجماعة أو ممثل الخير نفسه كما يحصل عندما يختار المحبوب بين البطل وخصمه.

6 (( القمر، أو المساعد، ويكون دوره تقوية أي من الأدوار الخمسة الأخرى (في مساعدته البطل، يكون بالتالي قد منحه (( ♀ )) أو الخصم - (( ♂ )) - أو ممثل الخير - (( ☉ )) - الخ.)).

يمكن لكل تابع من توابع «سوريو» أن يؤدي أكثر من شخصية في آن واحد، ويمكن للشخصيات الهامة أن تؤمن أكثر من دور واحد من الأدوار الموجودة في الجدول: تموضع الأدوار لا يكون ثابتاً بالضرورة داخل الدراما - قد يتبدل ممثل الخير ليصبح



الخصم (وقد ينحرف حب البطل نحو هدف آخر ويسد محبوبه الأصلي طريقه). في ماكبث ، يفترض أن يظهر تنسيق الأدوار على الشكل التالي :

- ♂ يجسد ماكبث نفسه قوة موضوع «الطموح».
- ⊙ الخير المنشود هو تاج أسكتلنדה.
- ⊕ يتلقى ماكبث نفسه الخير بالقوة.
- ♂ يسد الملك دانكان طريق البطل.
- ⊖ يُنسبُ القَدْرُ المتمثل في نبوءات الساحرات ، الخير المنشود إلى ماكبث.
- )) تساعد «لايدي ماكبث» زوجها ماكبث في سعيه.

ويمكن أن ندون هذا الموقف وفقاً لرموز حساب «سوريو» هكذا (تقوم الخطوط - بدور الفصل بين الشخصيات ؛ يؤمن ماكبث دوري الأسد والأرض معاً) :

$$\text{♂} - \text{⊕} - \text{⊙} - \text{))} (\text{♂}) - \text{♂} - \text{⊖}$$

وما إن ينجز ماكبث طموحه وبأية طريقة حتى يتبدل ترتيب الأدوار بشكل واضح . فتبرز قوة موضوع جديدة وهي العدالة التي يجسدها ماكدوف . ويصبح التحرر من التسلط والاسكتلندي الذي يتلقاه بالقوة الغاية المنشودة . يكتسب البطل الجديد فيلقاً من المساعدين بينما يخسر ماكبث - بعد أن تحول إلى الخصم - مساعده بموت زوجته . ويظهر القدر من جديد مع الساحرات ليقرر النقطة الفصل . تتبدل «خريطة الأبراج» الناتجة عن ذلك

بشكل طفيف، فيما يجري توزيع الأدوار من جديد بشكل جذري:

$$\Omega - \odot - \ddot{\circ} - ((\Omega)) - \circ - \underline{\circ}$$

وقد ادعى «سوريو» استناداً إلى فن التقاليب (Ars Combinatoria) - القسمات والتثنيات والتثليثات، الخ - الذي يوفره النموذج (تطلعاً إلى الوقع الدرامي نفسه) بأنه يمكن توليد ما لا يقل عن 210141 «موقفاً» درامياً مختلفاً (تنسيقات التتابع) لحساب أية بنية درامية يمكن تصورها. وعلى الرغم من ذلك، فإنه من الواضح أن النسق يعمل بشكل أفضل في الدرامات التي تقوم على أساس صيغ نمطية مقولبة واضحة المعالم «كالمثلث» الرومنطقي الذي يحدد توزيع الأدوار الستة بين ثلاث شخصيات لينتج عن ذلك ستة وثلاثون تقليباً ممكناً يدون هكذا (في رقم 1، ينشد البطل المحب السعادة لنفسه مع محبوبه فيما يكون المحبوب نفسه في آنٍ واحد هدفاً وحكماً ومساعداً له في سعيه. في رقم 2، ينعكس الوضع ويساعد المحبوب الخصم، وهلم جرا).

1	$\Omega - \ddot{\circ} - \odot - \underline{\circ} - ((\Omega)) - \circ$
2	$\Omega - \ddot{\circ} - \odot - \underline{\circ} - ((\circ)) - \circ$
3	$\Omega - \ddot{\circ} - \odot - \underline{\circ} - ((\Omega)) - \circ$
4	$\Omega - \ddot{\circ} - \odot - ((\Omega)) - \underline{\circ} - \circ$
5	$\Omega - \ddot{\circ} - \odot - ((\circ)) - \underline{\circ} - \circ$
6	$\Omega - \ddot{\circ} - \odot - \underline{\circ} - ((\Omega)) - \circ$

$\neq \text{r} - \odot - (\text{r}) \rangle \text{†} \text{r}$	7
$\text{r} - \neq \odot - (\text{r}) \rangle \text{†} \text{r}$	8
$(\text{r}) \rangle \text{r} - \odot - \neq \text{†} \text{r}$	9
$\text{r} - (\text{r}) \rangle \odot - \neq \text{†} \text{r}$	10
$\text{r} - (\text{r}) \rangle \odot - \neq \text{†} \text{r}$	11
$\text{r} - \odot - (\text{r}) \rangle \neq \text{†} \text{r}$	12
$(\text{r}) \rangle \text{†} \text{r} - \odot - \neq \text{r}$	13
$\text{†} \text{r} - (\text{r}) \rangle \odot - \neq \text{r}$	14
$\text{†} \text{r} - (\text{r}) \rangle \odot - \neq \text{r}$	15
$(\text{r}) \rangle \text{r} - \text{†} \odot - \neq \text{r}$	16
$\text{r} - (\text{r}) \rangle \text{†} \odot - \neq \text{r}$	17
$\text{r} - (\text{r}) \rangle \text{†} \odot - \neq \text{r}$	18
$\text{†} \text{r} - \odot - (\text{r}) \rangle \neq \text{r}$	19
$\text{r} - \text{†} \odot - (\text{r}) \rangle \neq \text{r}$	20
$\neq \text{†} \text{r} - \odot - (\text{r}) \rangle \text{r}$	21
$\neq \text{r} - \text{†} \odot - (\text{r}) \rangle \text{r}$	22
$\text{†} \text{r} - \neq \odot - (\text{r}) \rangle \text{r}$	23
$\text{r} - \neq \text{†} \odot - (\text{r}) \rangle \text{r}$	24
$(\text{r}) \rangle \neq \text{†} \text{r} - \odot - \text{r}$	25
$(\text{r}) \rangle \neq \text{r} - \text{†} \odot - \text{r}$	26
$\neq \text{†} \text{r} - (\text{r}) \rangle \odot - \text{r}$	27
$\neq \text{†} \text{r} - (\text{r}) \rangle \odot - \text{r}$	28
$(\text{r}) \rangle \text{†} \text{r} - \neq \odot - \text{r}$	29

30	Ω - ⊙ ⊙ ♂ (♂) - ♀
31	Ω - ⊙ ⊙ ♂ (♀) - ♀
32	Ω - ⊙ ⊙ ♂ - ♀ (♂)
33	Ω - ⊙ ⊙ ♂ (♂) - ♀
34	Ω - ⊙ ⊙ ♂ (♀) - ♀
35	Ω - ⊙ ⊙ ♂ - ♀ (♂)
36	Ω - ⊙ ⊙ ♂ - ♀ (♀)

يتسم نموذج «سوريو» بجاذبية ادعائه الإستنفاد (قُدُم ككودة قوية جداً وقادرة على إنتاج جميع «الوسائل» الدرامية) وقد يبدو أنه نجح في تناوله الدرامات البسيطة التي تكون فيها الشخصيات محددة إلى حد كبير من خلال دورها في الفعل. ولكن عندما يجري تطبيق النموذج على المسرحيات المركبة التي يكون فيها ترتيب الأدوار أقل أهمية من نمو الحبكة والخطاب، تتقلص فائدة النموذج كأداة للتحليل (تعيين الفاعلانيين في ماكبث لا يفسر بنيتها المميزة إلا بشكل ضئيل). وكما فعل «پروپ» في دراساته لحكايات الجن، فقد جعل «سوريو» من البحث عن الضالة أو السعي (The Quest) مثلاً نموذجياً للدراما. وليس هنالك من شك بأن العديد من الدرامات الكلاسيكية والشعبية والقومية تتبنى مثل هذا الشكل (يمكن اعتبار أوديسوس وEveryman مثالين نموذجيين)، ولكنه لا يبدو واضحاً على الإطلاق بأنه نظام يلائم دراسة الأنسة جولي<sup>(6)</sup> أو «المساخر» (Travesties)<sup>(7)</sup>.

(6) لـ «سترنديبرغ».

(7) لـ «توم ستويارد».

التعديل الذي أدخله «غريماس» على «سوريو» - أو بالأحرى على تزويجه «سوريو» من «پروپ» - يعتبر في جزء منه إصطلاحياً وفي الجزء الآخر نظرياً. يأمل «غريماس» بأن تشتق أدواره الفعلانية الستة من بنية اللغة التي تعتبر هي نفسها «درامية»، على حد قوله، ذلك أن الجملة «ليست في الواقع شيئاً ما، بل تمثيلاً يقدمه الإنسان الناطق (Homo loquens) لنفسه...» . . . . . محتوى الأفعال يتغير باستمرار وكذلك الممثلون، ولكن تمثيل - اللفظ يبقى هو نفسه على الدوام» (1966، ص. 173). هكذا يفضل «غريماس» تحديد التقابل الفعلاني الرئيسي أو المقولة الفعلانية الرئيسية «بالفاعل» و«المفعول» (المساوقين للأسد والشمس عند «سوريو»)، وأضاف إليها مقولات المرسل/المتلقي (Sender/Receiver) (الميزان والأرض عند «سوريو»)، والمساعد/الخصم (القمر والمريخ) القرية من اللسانية.

وقد أصر «غريماس» على أن تعديلاته تشكل تثبيتاً لنموذج «سوريو» بسبب أساسها اللساني من ناحية، وبسبب أنها أدخلت الفعلانيين في علاقات تقابلية (مثل الألفاظ) ولم تكفي بإدراجهم في قائمة (وبرغم أن ذلك يكاد ألا ينصف طبيعة «خريطة أبراج» «سوريو» العلاقاتية). ومن ناحية ثانية، تكمن حسنة «سوريو»، وكذلك «پروپ»، في استنباطه لهذه المقولات من خلال استقراء متن النصوص المسرحية، وأنه فضل ذلك على استنباطها بواسطة الإستدلال انطلاقاً من مقومات اللغة «الكلية» بالإفترض. وبالرغم من أن حسابه جاء محدوداً، فإنه يَحْتَمِلُ تطبيقاً مباشراً على

الدراما، وهذا ما لا يحتمله نموذج «غريماس». فقد درس «سوريو» المسرحية كضرب من كودة - اللفظ المولّد فيما ينصب اهتمام «غريماس» أولاً على اللفظ كضرب «للمثيل».

ومهما بلغ شكل النموذج الفعلانى من الدقة، فإن استعماله يفيد بشكل مؤكد في تفسير بنية الخرافة الأساسية في تلك النصوص المسرحية التي تقوم على أساس عقبة - السعي المرهق للبطل. ولكن الإدعاء الذي يجعل منه كودة كلية للبنية الدرامية ما زال موضع شك. أما عناصر النموذج التي تتضح إمكانية تطبيقها في نطاق واسع (البطل، والخصم، والمساعد، والغاية أو الغرض) فإنه من الممكن أن تستوعبها نظرية أكثر مرونة وأشمل، من نوع النظرية التي نوجزها في الفقرة التالية. حسنة هذا النموذج الصارم للفعل الدرامي أنه لا يدعي تحديد ضرب الفعل المسيطر في الدراما مسبقاً (البحث عن مجرد نمط فعل ممكن).

### مقام الشخصية الدرامية

*(The status of dramatic persona)*

يُغْنَى الحساب الفعلانى للدراما بالشخصية الفرد بقدر ما تجسّد تابع فعل واحد أو أكثر. ومن الواضح، أن مثل هذه المقاربة تحتل القطب المقابل للنظرة «النفسانية» الرومنطيقية - المتأخرة والتي لا تزال شائعة في النقد الأدبي الذي يعتبر الشخصية الدرامية شبكة موحدة ومركبة على نحو ما من السمات النفسية والاجتماعية؛ أي بكونها «وجوداً شخصياً» أكثر منها تابعة



للبنية الدرامية . هنا تبرز مسألة ما إذا كان اختيار أحد هذين القطبين المتطرفين - يمكن اعتبار الأول ميكانيكياً والثاني مثالاً حصراً - أمراً لا مفر منه في تعاملنا مع أفراد العوالم الدرامية .

فقد أشار «فيليب هامون» (Ph. Hamon) إلى أن المقاربة السيميائية للدور التمثيلي (في الدراما أو الرواية أو السينما، الخ، على السواء) يفترض ألا تبدأ بتقرير مقام المفعول مسبقاً (A priori)، بل بدراسته كعلامة «فارغة» أولاً، أو كضرب ما للأكلوم (Morpheme) الممفصل، كأكلوم متنقل مبين بواسطة دال غير متواصل (عدد من المقومات المميزة) يشير إلى مدلول غير متواصل («معنى» الدور التمثيلي و«قدره») (هامون 1972، ص ص 124-125). وعند هذا الحد يفترض أن تدرس العوامل المختلفة التي يمكن أن تجتمع في «علامة» الشخصية الدرامية المتحركة:

- 1 - دورها في الفعل (أو دورها الفعلانى) الكلى، حيثما يكون ملائماً: يقوم الدور التمثيلي كتابع إجمالى مسيطر فى الخرافة (كالبطل والخصم والمساعد، الخ).
- 2 - دورها كفاعل أو منفعل يقوم بالأفعال المميزة فى السيوزت/الحبكة (هكذا، يمكن لبطل الخرافة، مثلاً، أن يكون متورطاً فى الأفعال - الصغرى سلباً أو إيجاباً).
- 3 - إمكانية تصنيفها كنمط مختزن (البطل الرومنطيقى، النذل، المجنون، الضحية، المتبجح، الخ). وليس من الضرورى أن يكون ذلك مطابقاً لدورها الفعلانى (يمكن للنذل أو

المجنون أن يظهر في دور البطل). هنا يمكن الاستفادة من دراسة أنماط المسالك العامة (المتبجح، المتعصب، الغندور، المتحذلق، إلخ). (انظر، فراي - 1957 Frye).

4 - استواؤها كفرد مزعوم في العالم الدرامي قادر على أن يُنسبَ إليها إسماً وبعض الخصائص الشخصية والاجتماعية (مثل الذكر والمتزوج والأب والملك، إلخ).

5 - صلتها بالعالم الحقيقي - إذا كان الإسم المنسوب إليها «مستمدأ» من العالم الحقيقي، فإنه يمنحها بالتالي بعض الصفات المتحلة.

6 - مقامها الينصي، أي الخصائص والأدوار الموروثة عن مسرحيات ونصوص أخرى (شخصيات مات روزنكرانتز وغيلدنسترن «مستعارة مباشرة» من هملت، ولذلك فهي محددة - سلفاً تقريباً).

7 - الصفات المنسوبة إليه بفضل ميزاته الشخصية الجسدية والصوتية والايماثية بالإضافة إلى الزي والماكياج، إلخ.

8 - مقامها الضميري: تقوم بدور المتكلم «أ» وتتحول إلى «ت» المخاطب أو «ه» الغائب، إلخ. هنا يظهر المعنى النحوي للضمير (Person)، الذي يشتق عن الشخصية الدرامية (انظر المقطع التالي) - التي تحددها.

9 - يقوم الدور التمثيلي كمتكلم أ) بتثبيت العوالم الممكنة وكشف مواقف القضايا الافتراضية؛ ب) ببناء علاقات جدلية

مع المحاورين؛ ج) بإبانة نفسه كقوة بلاغية مميزة في ثقافتها الفردية أو أسلوبها.

هذه اللائحة لا تستنفد بالضرورة الموضوع، ولكنها تكفي لتشير إلى تنوع العوامل - الدالة والمدلولة - المجتمع التي تؤلف «الأكلم المتنقل» للشخصية الدرامية. ويبدو واضحاً أن هذه المقولات لا تكون كلها مهيمنة بالتساوق في جميع أشكال الدراما - في الدراما القومية (Folk drama) يمكن أن تكون الغلبة للفعل أو العوامل النمطية عادة، وللحبكة وعوامل الخطاب في الدراما الحديثة. ولكن مقام الشخصية الدرامية الفرد ينبثق على جميع المستويات ويتحدد جدلياً، أي من خلال الصلات - الفعلية والتداولية واللسانية والبونية - القائمة بين الشخصيات المتورطة. وفي هذا المعنى، تكون استعارة «هامون» «الإكلوم» ملائمة، ذلك أن الدور التمثيلي، مثله مثل وحدات اللغة، يتحدد في «التقابل» فقط (هامون 1972، ص. 128).

### النموذج الدرامي (The dramatic model)

في المدى الذي توفر فيه إطار بناء «العوامل»، يمكن للدراما أن تدرك بكونها «نسق نمذجة ثانوياً» (Secondary modelling system)، على حد تعبير «يوري لوتمن» (الأنساق الأخرى هي الأدب والرسم وغيرهما من نشاطات الإنسان الثقافية العامة)، يقوم على أساس النسق الأولي الذي بواسطته يقوم الإنسان بتنظيم و«نمذجة» عالمه، أي اللغة (انظر لوتمان 1973، شوكمن - 1977 Shukman).

ومع ذلك، هذا لا يعني بأن الدراما تنمذج العالم الموجود أو تعكسه ببساطة، أو بأنها تكون متطفلة على اللغة وحسب. بل بالعكس، فإن «النموذج» الدرامي يكون جوهرياً بالنسبة إلى فهمنا لعالمنا، ليس في المعنى الذي يطبق فيه الإستعارات الدرامية على جميع ميادين النشاط (تفهم المواقف على أنها «تراجيدية» و«كوميديية» و«هزلية» أو «درامية»، إلخ). وعلى تحاليل تلك النشاطات (مثل مفاهيم «الدور» و«العرض» و«القناع» التي لا يمكن الاستغناء عنها في دراستنا للتفاعل الاجتماعي (أنظر على سبيل المثال، غوفمن 1959؛ بورنز 1972)) وحسب، بل كذلك بسبب أن الطريقة التي يعطي فيها «النموذج» معنى لحيواتنا وأفعالها المكونة تكون متأثرة إلى حد بعيد بتجربتنا للعوالم الدرامية، حيث تظهر الأفعال في نقاوتها القصصية والغائية. وفي هذا المعنى، يمكن لمبادئ النظرية العامة للفعل البشري (البروتاغونستوس، الإنتاغونستوس، إلخ). أن تطبق بشكل مباشر على الدراما، ليس هذا وحسب، بل يمكنها أن تشتق عنها بشكل مباشر. (حول النموذج الدرامي، أنظر، Burke 1945؛ Sacksteder 1965).

وأبعد من ذلك، فإن فهمنا لـ «نسق النمذجة» الأولي، أي اللغة، يتوقف إلى حد بعيد على النموذج الدرامي. هكذا، فإن مقولة «الضمير» النحوية - بالإضافة إلى المفهوم العام للشخص كفرد - تشتق عن المفهوم الدرامي للنحو، كما أشار إلى ذلك «جون لا يونز»:

فالكلمة اللاتينية «پرسونا» (Persona) (تعني «القناع») جرى استخدامها لترجمة تعبير «الشخصية الدرامية» الإغريقي أو الدور، وقد اشتق هذا الاستعمال عن تصور علماء النحو الاستعاري للغة - الحدث على أنها دراما يمثل فيها الشخص الأول (المتكلم) الدور الرئيسي ويمثل الشخص الثاني (المخاطب) دور مساعده ويمثل الشخص الثالث (الغائب) الأدوار الأخرى كلها. (1977، ص. 638).

وفي ضوء ذلك، فإن معادلة «غريماس» بين الجملة والدراما الأولية التي يقيم فيها الفاعل أو «من ينشئ الفعل» صلة مع المفعول «الذي يتحمل الفعل» (أي المنفعل)، قد تظهر وهمية بدرجة أقل (غريماس 1965، ص. 173).



## 5 - الخطاب الدرامي

(Dramatic discourse)

### الاتصال الدرامي (Dramatic communication)

#### اللغة في الدراما

في النموذج الدرامي الذي وضعنا تخطيطاً له أعلاه (ص 60) ميزنا بشكل أساسي بين سياق تعامل المؤدي - المشاهد وسياق اتصال الدور التمثيلي - بالدور التمثيلي الدرامي التخيلي. سوف ندرس في هذا الفصل المستوى الثاني للاتصال - التبادل السيميائي الذي يفترض أن يقع داخل العالم الدرامي - وتوابع اللغة في الدراما عامة.

وفيما يتأكد لنا أنه يستحيل تعيين مجموع الخصائص «المميزة» الجوهرية للخطاب الدرامي - المغايرة لاستعمال اللغة الأدبية في «الحياة اليومية»، على سبيل المثال - فإن استقصاء التوابع اللسانية المميزة للدلالة «الدرامية» أكثر من غيرها، يعتبر بالرغم من ذلك إحدى مهام سيمياء الدراما الأكثر إلحاحاً. إن مبادئ الحوار الدرامي الدلالية والبلاغية ولا سيما التداولية ما زالت غير مستنبطة إلى يومنا هذا.



## المتكلمون والمستمعون

وأياً كانت الخصائص المنسوبة إلى الشخصيات الدرامية كأفراد ينتمون إلى عالم تخيلي، وأياً كانت القواعد الشخصية والفعلائية والاجتماعية وغير ذلك من قواعد تعتبر أنها تقوم بدور توابع البنية الدرامية، فإنما تدرك أولاً في كونها مشاركة في الحوادث الكلامية (Speech events). يكون لمستوى الخطاب الدرامي - وفي الوقت نفسه، تشكل ألفاظ التبادل الحوارية الحاملة - للإعلام ضرباً من التفاعل - حضوره المباشر الأقوى بالنسبة إلى المشاهد أو المستمع. فقد وضع أرسطو اللغة - لكسيس - في مرتبة ثانوية من الترتيب الهرمي للعناصر الدرامية وأكد على تبعيتها، ولا سيما تبعيتها للفعل. سوف نثير في قسم من هذا الفصل مسألة تصلب مثل هذا التمييز، ونعين الدور التأليفي الأساسي للحوادث الكلامية في الدراما الغربية على أقل تقدير.

فمن أجل تعيين الأدوار التمثيلية الدرامية في مشاركتها في الحوادث الإتصالية، فإن ما يتوجب علينا لا يقتصر على تعيين ما يتجلى - أي أن معظم الشخصيات الرئيسية المرئية (أو المسموعة) الهامة تتكلم طوال الدراما - بل يتعدى ذلك، إلى تعيين الأدوار الخاصة بالمتكلم والمستمع، ليس في كونها مجرد أدوار جوفاء بل في ما يلحق بها من مؤهلات وقدرات:

1 - الكفاءة اللسانية المفترضة، أي التحكم بالقواعد (الفونولوجية

والمورفولوجية والنحوية والمعجمية وغيرها) لِلُّغة المعنية.

- 2 - الكفاءة الاتصالية أو السيميائية الأشمل التي توحد «القواعد النفسية والثقافية والاجتماعية» الموجهة لاستعمال الكلام في الأوضاع الاجتماعية («دُلْ هايمس» D. Hymes، كما ورد في Giglioli 1972، ص. 15). وهذا يتضمن عوامل مثل المعرفة بقواعد التفاعل اللساني التداولية (المعروفة بقواعد المحادثة، انظر ص ص. 264 أدناه)، والقدرة على استعمال اللغة لغايات اتصالية ما، والقدرة على إنشاء الألفاظ الملائمة لسياقها، وفهم الأدوار الاجتماعية والتأشيرية، والتحكم بالأنساق السيميائية غير - اللسانية (الإيمائية والبونية وغيرهما) المستخدمة في التبادل الاتصالي.
- 3 - «خلفية» معرفة بالأشخاص والحوادث التي يجري الرجوع إليها والقدرة على تعيين مواقعها في العالم الدرامي.
- 4 - المقام الظاهر أو المضمّر الذي يسمح للمتكلّم بأداء بعض الألفاظ («المزاجية!») بالطريقة المناسبة، والذي يحدد احترام المستمع لتلقيه مثل هذه الألفاظ أو حقه في ذلك.
- 5 - مجموع مقاصد وأغراض المتكلّم في أداء الألفاظ.
- 6 - قدرة المتكلّم على القيام بدور المستمع والعكس بالعكس.
- 7 - القدرة على «خلق» عوالم غير - حقيقية يجري الرجوع إليها أثناء الحوار تعبر عن مجموع الرغبات والتمنيات والافتراضات والمعتقدات والتخيلات المزعومة.

8 - التوضع في سياق حقيقي للزمان - والمكان .

عندما نَمْنَحُ الشخصيات الدرامية مقامات الفاعلين (أو المنفعلين) في الحوادث الكلامية، فإننا نكون قد نسبنا إليها المؤهلات والكفاءات المختلفة التي تسمح لنا بالمشاركة في التبادلات الإتصالية. ويترتب على ذلك، كما سيظهر لاحقاً، نتائج هامة لجهة فهمنا لدينامية الدراما البشخصية .

### السياق والتأشير (Context and deixis)

#### أنماط السياق

ما هو «السياق الدرامي» المفصول عن العرض نفسه بالضبط، والذي يفترض أن يقع فيه اتصال الدور التمثيلي - بالدور التمثيلي؟ فبمعزل عن السياق - الأكبر الخاص بالعالم الدرامي الشامل، تظهر أهمية مكونين مميزين: الموقف (Situation) الذي ينشأ فيه تبادل ما، أي مجموع الأشخاص والأشياء الحاضرة وأحوالها المادية ومكان - و- زمان اللقاء المزعوم وغير ذلك؛ والسياق الاتصالي نفسه الذي يعرف عادة بسياق اللفظ ويشمل الصلة التي تقوم بين المتكلم والمستمع والخطاب حالياً - هنا - و- الآن .

ويمكن أن يُمَثَّلَ سياق - اللفظ كمتكلم ومستمع وزمن للفظ الآن وتوضع للفظ هنا وكلفظ . وإنه لمن الثابت أن الخطاب الدرامي يكون على الدوام موصولاً بالمتكلم والمستمع وروابطهما المباشرة في الزمان - والمكان، ويكون في الوقت نفسه دينامياً إلى

درجة يخضع معها المشاركون وزمان ومكان اللفظ المعين لتبدل متواصل. وتشكل الصلة في الواقع، على حد تعبير «فان ديك»، «مسار الأحداث» (1977، ص. 192). فالولاء الأولي للغة في الدراما، ولا سيما ولاء توابعها «المرجعية»، يكون بالضبط لمسار الأحداث هذا والسياق التداولي الدينامي الذي ينشأ فيه. ولكن، كيف يتجلى هذا الدور الأساسي، وماذا ينتج عنه بالنسبة إلى سيمياء الدراما؟

### التأشير (Deixis)

في الحوار الافتتاحي من مسرحية منزل القلوب المحطمة **Heartbreak House** «لبرناردشو» يجري توضيح دور الخطاب الدرامي الرئيسي في تركيب السياق الاتصالي الحقيقي الذي ينشأ فيه افتراضاً بواسطة الشعار (Emblem)، وذلك بتقديم صلة مباشرة تقوم بين مستمعين - متكلمين اثنين وظرفي ألفاظهما هنا - و- الآن قبل أي إعلام تفصيلي حول المشاركين وعالمهم (المائل والتشديد لنا) (\*).

الخادمة: يا الله! (ترفع الشابة الكتاب من الأرض وتضعه على المنضدة) آسفة لأنني أيقظتك يا آنسة، إني حقاً آسفة، ولكنني لم أرك من قبل، ماذا تتظن هنا الآن؟

الفتاة: أنتظر إنساناً ما، يبدو عليه أنه يعرف أنني مدعوة إلى هنا.

---

(\*) أي للمؤلف.

الخادمة : أوه، أنت مدعوة إذن؟ ومع ذلك لم يستقبلك أحد؟  
يا للعجب! يا للعجب!

### (الفصل الأول)<sup>(1)</sup>

وتجدر الإشارة إلى أن التأشير يسمح للحوار بخلق «هنا»  
بشخصية جدلية داخل زمان ومكان الخطاب. فما يحصل، لا  
يؤلف مجموع قضايا أو أوصاف بل إرجاعات، وذلك من خلال  
رجوع المتكلمين إلى أنفسهم في كونهم متكلمين أو رجوعهم إلى  
محاوريهم في كونهم مستمعين - مرسل إليهم، ومن خلال رجوعهم  
إلى روابط اللفظ الزمانية - المكانية (هنا - و - الآن) نفسه بواسطة  
أدوات تأشيرية كأسماء الإشارة وظروف الزمان والمكان (انظر  
ص. ص 26 - 27 و ص. ص 72 - 74). ويهمننا الآن أن نؤكد على  
أن الدراما تكمن بالضبط أولاً وبشكل أساسي في «أ» أو «أنا»  
تخاطب «ت» أو «أنت» هنا والآن.

وقد أشار «ياندریش هونزل» إلى تفصل اللغة الأولى في  
الدراما فنسب مركزيتها إلى «تفوق الحوار على السرد» في اطراد  
التراجيديا الإغريقية فاستتبع ذلك «تفوق الفعل على الرواية»  
(1943، ص. 118). ومع استبدال «الديتيرمبوس» الجوقي  
المحض بالتفاعل اللفظي وبالتالي استبدال ضرب الخطاب  
الوصفي بالخطاب التداولي، أدخلت تراجيديا أسخيلوس «إرجاعاً  
تأشيرياً ملحمياً على الدراما» والذي «جرى استخدامه كمصفاة

---

(1) روائع المسرح العالمي 31، ترجمة محمد سامي أحمد.

تمكّن الكاتب الدرامي من خلق صورة للعالم... فاكتمت  
العوامل تبريراً درامياً من خلال الإرجاع التأشير اللفظي للفعل  
في المسرح، ذلك التأشير الذي استخدم كحيلة تأليفية أساسية من  
قِبَل «يوريبيدس» و«سوفوكليس» و«إسخيلوس» (1943،  
ص ص 121-122). وبناءً عليه يمنح التأشير اللغة دوراً «فعلياً»  
وحوارياً أكثر مما يمنحها دوراً وصفيّاً وجوقياً: فقد أكدت أصول  
الدراما على ذلك كشرط ضروري لشكل خطاب خلق - العالم غير  
السردى.

وحديثاً، برهن «ألسنډرو سيربييري»، في مقالة هامة في  
النظرية الدرامية والمسرحية، على أن جميع التوابع اللسانية  
والسيمائية في الدراما تشتق من توجيه اللفظ التأشيرى لسياقه،  
بحيث أصبح «المعنى»<sup>(2)</sup> (Shifter) كما سماه «جاكوبسون»  
(1971 a، ص 26) الوحدة السيمائية الأساسية للتمثيل الدرامي  
عامة:

في المسرح... يعهد بالمعنى إلى التأشير أولاً، فهو يضبط  
تمفصل أفعال الكلام، حتى البلاغية منها كالنحو والمبنى  
وغير ذلك، فإنها تكون في المسرح تابعة للتأشير الذي  
يصنف المعنى الكامن في الصور بواسطة مختلف أنواع اللغة  
(النثر، الشعر) ومختلف ضروب الأدوار التمثيلية اللسانية

---

(2) (Empty verbal index) شاهد لفظي أجوف، قرينة لفظية مبهمّة لا  
يتعين مدلولها إلا ضمن السياق مثل «هذا» و«أنا» و«ماما». إلخ.

والتنظيم والإيقاع والعلاقات البونية وكينزياء الحركات، وغير ذلك. (سيربييري (b 1978، ص. 20).

وقد لاحظ «سيربييري» أنه يمكن التحقق من درجة التأشير الرفيعة التي تميز الدراما إحصائياً بقدر ما يمكن التحقق منه في حدود تابعة: ففي نص مسرحي يعتمد على المفاهيم إلى حد كبير مثل هاملت، حيث يمكن أن يظهر ولاء اللغة للسياق التداولي ضعيفاً نسبياً، فإن ما يزيد على 5000 كلمة من مجموع كلماته هو تأشيرى على نحوين - أي أنه يتألف من ضمائر («أ» و«أنا» و«ت» و«أنت» و«ه» و«هو» و«ي» و«هم» وغيرها) أو أسماء إشارة («هذا»، «ذاك»، «الـخ») أو ظروف («هنا»، «الآن»). فالنصوص الشعرية، وأكثر منها الروائية، تحتوي عادة على «وصلات» بنسبة أقل.

وكما أشرنا أعلاه في الصفحة 113، يجيز التأشير الرجوع إلى السياق الدرامي كعالم «حقيقي» دينامي يطرّد الآن. ومن المؤكد أن الإرجاع التأشيرى يفترض مسبقاً وجود متكلم يجري الرجوع إليه في كونه «أنا» ومستمع يرسل إليه كونه «أنت» وشيء مادي حاضر يشار إليه في كونه «هذا». ويكمن ذلك في «المعميات» (العلامات «الجوفاء») بقدر ما لا يقوم هو نفسه بتعيين موضوعه، بل إنه يشير إبانياً إلى عناصره السياقية المكوّنة له وحسب. إن تعبيراً تأشيرياً مثل «تفضل واعطني ذلك» يبقى ملتبساً ما لم يلفظ في سياق تكون فيه «المعميات» مثل «أنت» و«ي» و«ذلك» مراجع أكيدة. فالضرب الخطابي المليء بمثل هذه التعابير التأشيرية



كالخطاب الدرامي، لا ينبغي لبسه إلا إذا تحقق في سياق معي  
لذلك الغرض. وفي تعبير آخر، فإنه يبقى غير مكتمل  
(Incomplete) حتى يزود بما يكفي من عناصر السياق الملائمة  
(المتكلم، المرسل إليه، الزمان، المكان).

إن «انعدام الإكمال» الذي يطبع المرجع الدرامي جلي في  
المقطع التالي من مسرحية كلهم أبنائي (All My Sons) لأرثر ميللر  
(A. Miller) (المائل والتشديد لنا):

جيم	أين تبغك؟
كيلر	أظن أنني تركته على المنضدة. (يذهب جيم ببطء إلى المنضدة تحت العريشة ويجد كيساً، يجلس هناك على الأريكة يملاً غليونه) ستمطر الليلة.
جيم	هل هذا ما تقوله الجريدة؟
كيلر	آه، هنا.
جيم	اذن فهي لن تمطر.
	(يدخل فرانك لوبي...)
فرانك	هلا.
كيلر	هالو، فرانك، ماذا تعمل؟
فرانك	لا شيء. أهضم إفطاري بالتمشي. (ينظر إلى السماء). جو جميل؟ ولا سحابة واحدة.
كيلر	(ينظر إلى أعلى). نعم، لطيف.
فرانك	كل يوم أحد يجب أن يكون كذلك.
كيلر	(مشيراً إلى باقي أجزاء الجريدة بجانبه). أتريد الجريدة؟

فرانك ما الفرق، كلها أخبار سيئة، ما هي كارثة اليوم؟  
كيلر لا أعرف، لم أعد أقرأ صفحة الأخبار، وصرت أجد  
الإعلانات أكثر جاذبية.

فرانك لماذا، تريد أن تشتري شيئاً؟  
كيلر لا. مجرد فضول مني. لأعرف ما يريده الناس، أتعرف؟

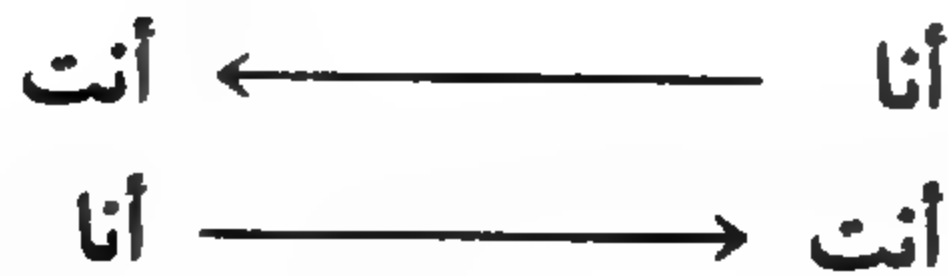
الدالات التأشيرية (المبينة في خط التشديد) على المشاركين  
وعلى موقفهم المباشر تكتسب قيماً نوعية، وكذلك يحصل لبعض  
الإرجاعات مثل «اليوم» و«هذه الليلة» و«الطاولة» و«الورقة»  
وغيرها، عندما تنشأ في صلة ما بالأشياء المماثلة وحسب. إن هذا  
العامل هو الذي يجعل من الدراما «معدة لتُمثّل» على نحو بارز  
من خلال وسائط بصرية وغيرها. فالعرض المسرحي يوفر طبيعة  
التنسيق التي تتطلبها مختلف الإرجاعات الملتبسة على نحو دقيق  
(من خلال تمثيل العناصر التي تناسب نسق الاتصال وموقفه).

ومن هذه الناحية، يعتبر دور الإيماء أساسياً في أكثر الأحيان  
(انظر ص. ص. 115 ff أعلاه). وكثيراً ما يتوقف رفع التباس  
التعابير التأشيرية، ولا سيما أسماء الإشارة، على المؤشر الكينزي  
المصاحب والمعين الذي يسمح بإبانة موضع التأشير: كما يقول  
«اميل بنفنيست» (E. Benveniste)، فقد يتعين اسم الإشارة  
«هذا» في «الشيء المشار إليه بواسطة إبانة متزامنة في موقف  
الخطاب الحالي» (1966، ص. 253). هذه هي حال الضمائر  
بالضبط، فقد يكتفي التلفظ بمثل «أنظر هذه الشقراء الجميلة»

بالرجوع إلى ذاته، ولكن ذلك لا يصح على لفظ يفوقه فظاظة مثل «أنظر هذه!» ذلك أنه يحتاج عادة إلى سند يدعمه مثل هز الرأس أو ميلانه وحركة العين أو اليد. هكذا، عندما يطلق «بولونيوس» عبارته الشاهدية المثلثة «خذ هذا من تلك إذا كان هذا من نوع آخر» تكون الإيماءات المصاحبة - الضرورة بالنسبة إلى مغزى اللفظ - مرسومة في اللغة بالذات مما يجعل التوجيهات المسرحية التي أضافها بعض الناشرين أمثال «ج. د. ويلسون» (J.D. Wilson) تكرارية تماماً («يشير إلى رأسه وكتفيه»).

وفي «انعدام اكتماله» وحاجته لأن يتم فصل في نسق مادي، يتسم الخطاب المسرحي على الدوام «باستعراضيته» (Performability) ولا سيما بإيمائته الكامنة التي لا تملكها اللغة السردية عادة لأن سياقها يكون موصوفاً أكثر مما يشار إليه «تداولياً». فالتأشير، كما يعبر عن ذلك «فرنشيسكو انتينوتشي» (F. Antinucci)، يولد إمكانية تبادل المعلومات التي تعمل على المستوى الحسي - الحركي أكثر من تلك التي تعمل على المستوى الرمزي» (1974، ص. 243)؛ وذلك يعني أنه يستخدم جسد المتكلم مباشرة في فعل الكلام. لغة الدراما تستدعي تدخل جسد الممثل من أجل اكتمال معانيها. وتعتبر هذه الجسمانية أساسية في الدراما أكثر مما تعتبر اختيارية إضافية: عبّر «ج. ل. ستاين» (J.L. Styan) عن ذلك بقوله «ما إن تلفظ الكلمات حتى يستحيل فصلها عن حركات الممثل الذي يلفظها» (1971، ص. 2).

ومع ذلك، فإن الشواهد لا تملك جميعها المقام نفسه في الدراما. فالإشارات (Deitics) الوثيقة الصلة بسياق - اللفظ (أنا - أنت - هنا - الآن) تحتل المقام المركزي، وتستخدم «كنقطة - صفر» شاهدة يتعين العالم الدرامي إنطلاقاً منها. وبشكل خاص، يبنى الجدول الدرامي استناداً إلى «الدراما الضمائية» التي تقوم بين أنا - المتكلم وأنت - المخاطب/ المستمع، ويقوم الضميران «أنا و«أنت» بالدورين الأصليين الوحيدين في التبادل الدرامي: «تجدر الملاحظة، كما عبر عن ذلك «لايونز»، بأن المتكلم والمخاطب يشركان وحدهما فعلياً في الدراما» (1977، ص. 638). أما الآخرون فإنهم يتعينون سلبياً من خلال الضمير الثالث الغائب الذي لا يتعين شخصياً البتة، كما أشار إلى ذلك «بنفنيست» (1966، ص ص. 228 ff)، بل يُعَيَّن، كما هو الحال، الآخر المقصي وغير - المشارك المُتَمَثِّل كموضوع للخطاب وحسب. ويتعين جدل أنا - أنت المركزي بواسطة مبدأ البيبادلية (Interchangeability) إذ بواسطة «يعتبر من أحدد «أنا» كونه «أنت» نفسه «أنا» فيتولى ذلك بدوره فتحول «أنا» إلى «أنت»» (بنفنيست 1966، ص. 230). وبناءً على ذلك يمكن أن نمثل التبادل الأولي في الدراما، وما ينتج عنه من دينامية وتوتر على الشكل التالي:



(انظر سيربييري b 1978، ص. 30).

ولكنه من الواضح بأن الضمير الأول (المتكلم) يكون المسيطر داخل هذه الصلة. فالخطاب الدرامي «أنوي»: يُعرّف الفاعل المتكلم كل شيء (بما في ذلك «أنت» المخاطب) في حدود موقعه في العالم الدرامي. يقوم «هنا - و- الآن» بتعيين موقعه كمتكلم وحسب. ولذلك تقوم الإشارات التي تعد «قريبة» دلاليًا وتتصل بسياق المتكلم الحاضر وموقعه الخاص باللفظ («هنا» و«هذا» و«هؤلاء» و«الآن» والفعل المضارع، إلخ.)، بدور في الدراما أكثر أهمية من الدور الذي تقوم به الإشارات «البعيدة» غير المعدة بالنسبة إلى الأشياء البعيدة أو المقصية وبالنسبة إلى الأزمنة والأمكنة («هناك» و«ذاك» و«أولئك» و«حين» والفعل الماضي، إلخ). التي تشكل نمط اللغة السردية.

وأخيراً، فالتأشير الفضائي له الأولوية بالنسبة إلى الزمني. يقوم الضمير «هنا» المادي المتمثل في المسرح وحاملاته قبل سواه بتثبيت اللفظ. فالعملية الدلالية التي يشير إليها «لايونز» بعبارة «التفعيل الفضائي للزمن» (Spatialization of time) (1977، ص. 718) تكون أقوى في ضرب الخطاب الذي يفترض به أن يصل المستويات الزمنية المتعددة العاملة بحاضر المتكلم الحالي داخل فضاء محدد بشكل صارم. يقوم «هنا» الخطاب بتسجيل لحظة هذا الحضور الفضائي. ويُقدّم المتكلم الدرامي نفسه أولاً على أنه أنا - هنا: «أنا هنا انطوني» على حد تعبير «مارك انطوني»، «هنا هو فضائي».

## الاستراتيجيات التأشيرية وتقطيع (Segmentation) النص الدرامي

ما هي تضمينات كثافة اللغة الدرامية التأشيرية بالنسبة إلى أغراض البحث السيميائي؟ قد يكون من المجدي في هذا المجال استحضار تمييز «إميل بنقنيست» الكلاسيكي (1966، ص ص. 237 ff). بين مستوي أو ضربَي القول: بين التاريخ كضرب «موضوعي» مخصص لرواية أحداث الماضي يلغي الفاعل المتكلم ومن يخاطبه، ويلغي، إضافة إلى ذلك، جميع الإرجاعات التأشيرية من الرواية؛ والخطاب (Discours) كضرب «ذاتي» معد للحاضر يعين المتحاورين وموقفهم وهم يتكلمون. التاريخ يقوم بتجريد الملفوظ (Enoncé)<sup>(3)</sup> - اللفظ الحاصل - من سياقه، فيما يولي الخطاب الأهمية - التلفظ (Enonciation)<sup>(4)</sup>، فعل إنشاء اللفظ في سياق مفترض ما.

ولتمييز «بنقنيست» هذا نتائج منهجية هامة بالنسبة إلى دراسة الدراما. ففيما تكون النصوص الروائية - الروايات الكلاسيكية منها على الأقل - مسبوكة في صيغة يغلب فيها التاريخ (ترجع إلى الحوادث الماضية وتفتقر إلى معيّنات موقف اللفظ الحسي نسبياً)، تقدم الدراما على الدوام في صيغة الخطاب كشبكة تلفظات أو (Enonciations) «تداولية» أكثر مما تقدم في صيغة

---

(3) بالفرنسية في الأصل.

(4) بالفرنسية في الأصل.

متتاليات من الملفوظات أو (Enoncés). ما يجري التنبيه إليه هو أن إقتباس نماذج الأدب - النقدي، ولا سيما الروائية منها، إلى الدراما الذي جعلها تقتصر على مجموع من الملفوظات وَحَوْلَهَا إلى «فن روائي آخر، واحد من بين الضروب الكثيرة التي اكتسبها الإنسان ليقدم حكاية ما» (Lewis و Altemberd 1966، ص. 1)، سوف يُضْحِي حتماً بالمستوى الحقيقي - مستوى الخطاب التداولي - الذي انبثقت منه على نحو مميز.

هنا تبرز مسألة ما إذا كان، عوضاً عن المنهج المخصص للسيوزت والخرافة وحدهما (انظر الفصل 4)، من غير الممكن أن يستنبط ما جاز تسميته بالمقاربة الدراماتولوجية التي تحترم التلاعب الجدلي بالألفاظ داخل هنا - و - الآن الدرامي، ويجري صقلها بناءً على ذلك. وبتعبير آخر، هل ثمة من طريقة لتقطيع النص الدرامي - ومن الواضح أن تحقيق ذلك يفترض أن يجري البحث على هذا المستوى وليس على مستوى العرض - على نحو ما يتفق مع تمفصله المميز بواسطة الألفاظ المعدة لسياقات (محسوسة) محددة.

فقد جرى اقتراح تقطيع النص الدرامي على أساس تحليل الخطاب من قبل «السندرو سيربييري» (b 1978، ص ص. 28 ff). وقد جعل من «التوجيه التأشير» (Deictic orientation) الإفرادي الذي يتبناه المتكلم الوحدة الأساسية: في كل مرة يغير فيها المتكلم الإتجاه الشاهدي ويخاطب «أنت» جديدة ويعين أشياء مختلفة ويقيم صلة مختلفة بموقفه أو بأمثاله،



تكون قد تشكلت وحدة سيميائية جديدة. يمكن «لأنا» المتكلم، على سبيل المثال، أن يخاطب محاوراً فرداً أو حشداً من المحاورين أو نفسه، ويمكنه أن يناجي الآلهة أو بعض الشخصيات الغائبة (من خلال «التأشير التوهمي - الموجّه» (Phantasma-oriented deixis)، على حد تعبير «هونزل» (1943)، ص. 124)، ويمكنه أن يتوجه إلى الحضور من جديد، وهلم جراً. يمكنه أن يعين جسده تأشيرياً وكذلك الديكور واللحظة الحالية ومن يخاطبه أو أي شيء بعيد. فمن داخل المقطع الدرامي - الأكبر - مثلاً، تبادل ما بين شخصيتين - يمكن تمييز عدد من المقاطع - الأصغر وفقاً للاستراتيجيات التأشيرية التي يديها المشاركون. وقد لا تتفق هذه الوحدات الأصغر دائماً مع الكلمات الخاصة بالدور أو مع الكلمات الخاصة بالمحاورين ولكنه يمكن أن تتفق مع تغيرات محاورهم السيميائية داخل الدراما. في مسرحية نهاية اللعبة (Endgame) لبيكيت يمكن اعتبار اللقاء الهيامي النموذجي بين الشخصيتين الرئيسيتين مثلاً واضحاً على أهمية «المعميات» في التوجيهات الشاهدية (Indexical directions) (المائل والتشديد لنا).

1 هام إرجع (يرجع كلوف إلى مطرحه قرب الكنية).

2 أين أنت؟

3 كلوف هنا

4 هام لِمَ لا تقتلني؟

- 5 كلوف لا أعرف ترتيب المائدة .  
(سكتة).
- 6 هام إذهب وأحضر دولابي دراجة .
- 7 كلوف لم يعد هنالك من دواليب .
- 8 هام ماذا فعلت بدراجتك؟
- 9 كلوف لم يكن عندي دراجة .
- 10 هام الأمر مستحيل .
- 11 كلوف عندما كان هنالك دراجات بكيّت لأحصل على واحدة .
- 12 إرتميتُ عند قدميك . قلتَ لي إليك عني .
- 13 الآن لم يعد هنالك دراجة واحدة .
- 14 هام وجولاتك؟ عندما كنتَ تتفقد فقراي؟ دائماً على قدميك؟
- 15 كلوف أحياناً على الحصان (يرتفع غطاء برمبل القمامة وتظهر بدا ناغ معلقين بحافته . ثم يظهر رأسه في قبعة النوم . وجهه شاحب . يتأب ناغ وينصت) سوف أتركك ، عليّ أن أقوم بأشياء كثيرة .
- 16 هام في مطبخك؟
- 17 كلوف نعم .
- 18 هام ما عدا هنا الموت .
- 19 (سكتة) لا بأس ، إذهب (يخرج كلوف . سكتة) .
- 20 أحوالنا في تحسن .

كل وحدة من الوحدات المرقمة تمثل المقطع - الأصغر في حدوده المرسومة وفقاً لتغير التوجيه (الظاهر أو المضمّر). كل تغير من هذا النوع يحدث تطوراً ملحوظاً في العلاقة الدرامية بحيث يمكن من تخطيط حركاته بدقة.

الوحدة 1 تشكل الموقف الإتصالي في حد ذاته وترسخ حدود علاقة الغلبة - التبعية الظاهرة في تولي «هام» القيام بالمبادرة السيمائية. فيؤدي ذلك إلى قيام دراما تأشيرية مباشرة صغرى في 2 - 3 تتعلق بموقع «كلوف» الفضائي: تسمح حماقة «هام» طوال المسرحية بالتفعيل الدرامي للفضاء الذي يعمل بنجاح في تقابل الإشارات السمعية والبصرية وفي التوتر الحاصل بين الموقع التأشيري (هنا) والعلاقات البونية الفعلية (وضع «كلوف» في علاقته «بهام»). إتكال «هام» المطلق على الصوت يجعل من التوجيه كفاحاً مستمراً. الوحدة 4 تبدّل العلاقة في شكل واضح في عزمهما على القيام بفعل ممكن (يناقض إمساكهما الحقيقي وغير المجدي عن القيام بأي نشاط) يتولى فيه «كلوف» دور الفاعل و«هام» دور المنفعل: ولكن «كلوف» يقلل من أهمية الاقتراح على الفور ويرجع إلى وقائع الموقف في 5. تتكرر اللعبة نفسها في 6 - 7، وتوحي بفارق واضح بين المشاركين وصلة كل منهما بالسياق الدرامي («كلوف» «التداولي» يرتبط باللحظة هنا- و- الآن ويدرك «أنه» من داخل وضعه التافه، فيما يبني «هام» عوالمه الممكنة البديلة وقد ضيع وضعه المادي وجهته). الوحدات 8 - 10 تنمّي هذا التضارب كخلاف مباشر يتعلق بخصائص العالم

الدرامي ، ولا سيما «بكلوف» نفسه (الذي يبقى ، بوصفه «أنا» المتكلم و«أنت» المخاطب معاً، مركز التبادل التأشيرى الثابت موحياً بتبعية «هام» له بطريقة تتنافى مع المظاهر المباشرة).

ومع الوحدة 11 يتبدل المحور الشاهدي من بعد فضائي أصلاً إلى تقابل زمني ظاهر بين الماضي السردى - الكاذب وغير المحدد (يتميز بكونه مليئاً بالفرص المناسبة والحركة) والآن الغارق في البؤس والعجز، ويستمر التقابل هذا خلال 12 - 15. ينطلق عرض «الخلفية التاريخية»، الكاذب إلى حد ما الذي يقوم فيه المشاركون بتفعيل درامية علاقة السيد - العبد التي تشكل أساس علاقتهما، من سياق - اللفظ الجارى ويتغذى منه (أي أنه يبقى خطاباً درامياً وليس تاريخاً سردياً) ذلك أن «المشاركين في الحدث المروى» (الملفوظات)، على حد تعبير «رومان جاكوبسون» (1971 a، ص. 133) و«المشاركين في الحديث الكلامي» («أنا» و«أ» المتكلم و«أنت» و«ت» المخاطب التي تقوم بإنشاء التلفظ) هما الشخصان إياهما.

في المقطع 16 يقدم «كلوف» نفسه كفاعل محتمل يتعارض مع سكونية «هام» الضرورية، فيرجع الخطاب إلى بعده الفضائي موحياً بديكور «مكان آخر» غير منظور هو عالم «كلوف» المستوحى. وهذا ما يدفع إلى تصريح «هام» في 19 الذي يتعين فيه تمييز مطلق بين الفضاء القريب (هنا) المعروف والمطمئن (رغم تعاسته) و«الخارج» البعيد الذي يهدده (القدرى ولا ريب). ويمكننا أن نلاحظ إضافة إلى ذلك، كيف يجري استخدام السياق

نفسه في توليد التوتر الدرامي . الوحدة 20 تتطابق مع «أنا» كأمر يشير إلى خاتمة المقطع - الكبير الذي ينتهي بكودة إنعكاسية (وتهكمية) تعقب على دينامية الموقف (21) .

من الواضح أن تحليلاً مثل هذا لا يستطيع أن يمدنا بأكثر من «هيكل» بسيط للمقطع وجدليته، وهو لا يستنفد على أية حال، العوامل السيميائية العاملة فيه . وبرغم ذلك، فقد نفذت بعض الأضواء إلى تمفصل الدراما . فمن الممكن، على سبيل المثال، أن نبني «دراسة أنماط الخطاب» الأولية إنطلاقاً من هذا التحليل، شبيهة بالدراسة التي اقترحها «دوكرو» (Ducrot) و«تودوروف» (Todorov) (1972، ص ص . 408 ff) . وتجدر الإشارة إلى أن «هام» يستخدم ضرباً من الخطاب «ينتظم حول المخاطب»، أي أنه ينشأ على أساس «أنت» و«ت» المخاطبة (انظر الوحدات 2، 4، 8، 14، 17) . خطاب «كلوف» ملزم - السياق أبداً وغني «بتعليمات تلفظاته»، أما «هام» فإنه لم يؤهل مثله لمواجهة الموقف التداولي وهو قادر على التعبير بملفوظات القضايا المجردة والمعممة (انظر مثلاً الوحدة 10) . إن تعميم هذا التحليل على النص كله يسمح لنا بتحديد أدق للاستراتيجيات التأشيرية المميزة المستخدمة من قبل الشخصية في علاقات خطابها بالشخصية الأخرى . (في ما يتعلق بتعميم التقطيع المبني على أساس وحدة التوجيه التأشيري، انظر سيرپيري 1978 et al) .

## عالم الخطاب والنص - المساعد (Co-text)

### الإعلام والإرجاع :

إذا كان دور اللغة الدرامية خلق السياق الدرامي بواسطة الشواهد، فمن الواضح أن ذلك يفترض بأن تتولى الألفاظ المرتبطة بهنا - و - الآن كذلك القيام بدور «مرجعي» أكبر من نقل المعلومات المتعلقة بالعالم الدرامي كله . وبالاختصار يُفترض بخصائص العالم، أي أفراد وحوادثه أن تنبثق من التخاطب .

كيف يجري تمييز العالم الدرامي انعكاسياً من داخله؟ وبتعبير آخر، كيف يُفصِّحُ أفرادُه عن المعلومات الدرامية الضرورية دون أن يلجأوا إلى السرد والوصف من خارجه؟ إنها مهمة تتولى «تسمين» «أنا» المتكلم و«أنت» المخاطب على نحو كاف وجعلهما «إيقونيتين» إضافة إلى كونهما شاهديتين بواسطة مواصفات تفصيلية إضافية، من ناحية، ومن ناحية ثانية، وبما أنه يفترض بالمشاركين أن يعرفوا من هم فإنه يُفترض بالتشخيص - الذاتي (Self-characterization) للدور أن يكون ملتوياً أو مقنعاً من أجل تعزيز «حقيقة» العالم الافتراضية - «يعطى الحضور المعلومات التي يحتاجها تلميحاً بحيث يمكن لتخيل دخوله عالماً ليس عالمه هو أن يكون مؤكداً» (غوفمن 1974، ص. 142). أبلغ مثال على تأشيرية إرجاع سياق - اللفظ حامل المعلومات المستورة حول «أنا» المعنية يقع في المشهد الافتتاحي من مسرحية «القديسة جوان» (Saint Joan) «لبرنارد شو»، وفيه يُقنَعُ المتكلم

صورته - الذاتية في صيغة استجواب عدائي لمحاورة:

روبرت: والآن، إصغ إلي أنت.

ستيوارد: (بتواضع) نعم، سيدي.

روبرت: ماذا أكون أنا؟

ستيوارد: ماذا تكون أنت، سيدي؟

روبرت: (مقرباً منه) نعم، ماذا أكون أنا؟ هل أنا روبرت ملاك  
«بودريكو» وقائد قصر «فوكولير» هذا، أم أنا راعي بقر؟

ولا شك أنه لا يجري الرجوع إلى الموقف الجاري وحده.  
ففي سياق تبادل ما، يمكن الرجوع إلى أي عدد من الأفراد  
الخارجيين الموجودين «هناك» و«آنذاك» كطرفين دراميين، وقد  
يتحول هؤلاء الأفراد لاحقاً إلى مشاركين في حوادث الكلام إياها  
ويرجعون إلى المحاورين الحاضرين معتبرين إياهم «الآخرين  
الغائبين» (الضمير - الثالث). إن خلاصة المعلومات المنقولة  
بواسطة الإرجاعات البيفاعلية (ما بين الأفراد الفاعلين) هذه، هي  
التي تشكل السياق - الكبير المتماسك من داخله أو العالم.  
يفترض بنا الآن أن نتناول مسألة قوى «خلق - العالم» الخاصة  
باللغة الدرامية: كيف تنوجد المراجع التخيلية، وما هي المبادئ  
التي تخولها بأن تتحد في كل متماسك؟



## موضوع الخطاب وعالمه

(Object and universe of discourse)

عندما نرجع إلى شيء ما في مجرى الحوار يفترض بنا أن نكون قد سلمنا بوجوده على نحو ما. بل إنه يكفي المرجوع إليه أن يتوجد على نحو ما اتفق على تسميته موضوع الخطاب (انظر بونومي - 1979 Bonomi). مواضيع الخطاب هي تلك الموجودات الواقعية وغير الواقعية التي يمكننا أن نتحدث عنها. مثلما يمكننا أن نتحاور حول «بابانويل» من غير أن نكون بذلك قد سلمنا بالاعتقاد بوجوده خارج - اللسان (حتى لو نسبنا إليه بعض الصفات المتفق عليها). هكذا، يمكننا في مسرحية العاصفة (The Tempest) أن نرجع إلى «كاليبان» ويمكن للحضور أن يسلم بوجوده في - الوقت - الحاضر من غير أن يستتبع ذلك وجوده كمرجع يتعين خارج - الدراما.

«فالمراجع» التي تتوجد كمواضيع خطاب وحسب، تأخذ مكانها في عالم الخطاب (Universe of discourse)، (تعبير ورد في كتابات «پيرس» 1931-58، مجلد 2، § 519؛ أنظر إيكو 1979، ص ص. 39 ff؛ بونومي 1979؛ فان ديك 1977، ص. 26؛ لا يونز 1977): أي أنها أوجدت كمواقع يجري الرجوع إليها بواسطة الخطاب المذكور. وتعتبر المراجع الدرامية من بين هذه المواضيع: أوجدت لدوام الدراما وتبقى كذلك بقدر ما يطول ذكرها وتطول إبانيتها أو يطول الرجوع إليها في الحوار (أو في

العرض، أو «الخطاب المسرحي» ككل بما في ذلك الإبانة البصرية وغيرها، انظر ص. ص. 69 ff أعلاه). ويثبت المتكلمون وجود المواضيع في عالم الخطاب بحيث يمكن الرجوع إليها أكثر من مرة.

ومن الواضح أن عالم الخطاب يتعدى مدى العالم الدرامي كما يبينه المشاهد، ذلك أن المتكلم قد يذكر الأفراد والحوادث (En Passant) من غير أن يتوقف عندها، أو قد يرجع إلى المواضيع التي تنوجد في عالم بديل من اختلاقه هو وحسب (عجلات - دراجة «هام»، مثلاً). وقد لا يُضْمَنُ المشاهد بناء عالم المسرحية هذه العوامل.

وبرغم ذلك، يجري التعريف بخصائص عالم الدراما المكونة له على أنها مواضيع خلق - عالم الخطاب أولاً. أي أن أي شيء يرجع إليه المتكلم أو يبينه، بما في ذلك المتكلم نفسه وسياقه، يبقى موجوداً ما لم نكتشف خلاف ذلك. وبذلك، يُشكّل عالم الدراما انعكاسياً من خلال الإرجاعات التأشيرية وغيرها التي يقوم بإرجاعها إليه المتكلمون الذين يؤلفون ساكنيه.

الإرجاع - المساعد، الأنافوره<sup>(5)</sup> والنص - المساعد

(Co-reference, anaphora, co-text)

يفترض بمواضيع الخطاب كمكونات هامة للعالم الدرامي

---

(5) صورة بلاغية تقوم على تكرار بادئة في مطلع جملتين متعاقبتين، أي تشاكل البدايات بصورة عامة.

(مثال على ذلك في الخرافة)، أن تُفهم على أنها موجودات ثابتة ومتينة. ويفترض بوضعها في عالم الخطاب الدرامي أن يكون متماسكاً أكثر مما يكون نَزَوِيّاً (يبقى «كاليبان» المرجوع إليه هو نفسه). ثبات وتماسك المراجع (Referents) يؤمنها مبدأ الإرجاع - المساعد: (Co-reference). يفترض بالرجوع المتتالي إلى الموضوع بعد أن يأخذ مكانه في عالم الخطاب، أن يعنى بالوجود نفسه.

وتعتبر قواعد الإرجاع - المساعد مسؤولة جزئياً عن تماسك الحوار الدلالي والتداولي. «حروب الورود» (The Wars of the Roses) في مسرحية هنري VI تظهر «كمادة» مُوحدة للخطاب بقدر ما تشكل نقطة إرجاع متكرر بالنسبة إلى جميع المشاركين وبقدر ما يفترض بها أن ترجع إلى الحوادث نفسها وليس إلى حوادث عشوائية اعتباطية، يجمعها اسم واحد. ولكن انتهاك مثل هذه القواعد بشكل فاضح (انظر ص 105 أعلاه) يعتبر مصدراً مألوفاً للأفعال الهزلية، كما يحصل عندما يعتقد متحاوران بأنهما يرجعان إلى موضوع واحد فيما يدرك الحضور بأنه يجري التلاعب بالرجوع إلى مراجع مختلفة. في مسرحية (Jumpers) لـ «توم ستوبارد» (T. Stoppard) مثال ملائم على ذلك، حيث تشكل حادثتان مميزتان (وهما على التوالي سهرة راقصة صاخبة وجريمة ترتكب أثناءها) ما يمكن اعتباره في الظاهر نقطة إرجاع واحدة في استجواب المفتش «بونز» للشاهد و«جورج» المجرم المحتمل:

بونز : حسناً، تقول زوجتك إنك تستطيع أن تفسر كل

شيء، وأنت تقول إنك مسؤول كلياً، ولكن -

جورج : ما زلت تتحدث عن ذلك؟ بالله عليك، كل ما في الأمر أنني فقدت صوابي للحظة ثم عدت وتمالكت نفسي.

بونز : بسبب الضجة؟

جورج : تماماً.

بونز : ألا تظن أن ما حصل فيه قليل من المبالغة؟

جورج : بلى، بلى، قليل.

بونز : لا تُموّه ويلفريد. أعتقد أنك تحاول أن تستر عليها.

جورج : أستر على مَنْ؟

بونز : الأمر في غاية الوضوح. هل يعقل أن يبقى رجل على الحياد عندما يقع مثل هذا المخلوق الجميل في ورطة.

جورج : ألا تذهب بتفكيرك بعيداً بعض الشيء؟ كل ما في الأمر أنني رب البيت، ويجب أن أكون مسؤولاً عما يجري في بيتي.

بونز : لا أعتقد أن تحمل عبء رب البيت يشمل مسؤولية وقوع جريمة في الأماكن التابعة له.

جورج : جريمة؟ وتسمي ذلك جريمة؟

بونز : (يزداد انفعاله) حسناً، وماذا يمكن أن تسمي ذلك؟  
جورج : كل ما حصل قليل من المزاح! أين حس الفكاهة  
لديك يا رجل؟

لقد تفاقم اختلاط الفهم هنا (يظن «بونز» بأن «جورج» يعترف  
بجريمته فيما يعتقد «جورج» بأن «بونز» مهتم بشكواه في مخابرة  
هاتفية أجراها مع الشرطة) بسبب أنه - وهذا ما يميز الإرجاع -  
المساعد - لم يجر تعيين الحوادث وفاعليها بشكل واضح، بل  
جرى تعيينها بواسطة الضمائر مثل «هذه» و«ي» و«ها»: بواسطة  
صيغة الإرجاع التأشيرى هذه المعروفة بالأنافورة. تختلف  
الأنافورة عن التأشير بأنها تلتقط المرجع من الكلمة السابقة أو  
التعبير السابق الذي يجري افتراضهما ليس غير في مثل هذه  
الحالة. (في العبارتين «عمي يعمل في تربية الغنم. ويعيش في  
تسمانيا»، يلتقط ضمير الغائب «ي» في «يعيش» المرجع من عبارة  
«عمي» السابقة).

وللإرجاع الأنافوري أهميته في الحوار الدرامي. ذلك أنه  
يعني ظهور تواصل عالم الخطاب من خلال الإرجاع - المساعد:  
ما إن يجري تقديم الموضوع حتى يحافظ على استقراره. ويكون  
بذلك متوقفاً على التأشير نفسه الذي يقوم بإبانة مباشرة ليقدمه  
كمراجع درامي: «فالأنافورة تقتضي أن يكون للمرجع مكانه المعد  
له في عالم الخطاب. وهذا ما لا يقتضيه التأشير؛ فمن المؤكد أن  
التأشير يعتبر واحداً من بين الوسائط الأساسية المتاحة لنا لإدخال  
الموجودات إلى عالم الخطاب بحيث يمكننا أن نرجع إليها فيما

بعد» (لايونسز 1977، ص. 673؛ أنظر كذلك سيربييري b 1978، ص ص. 26-27).

وتعتبر «الإحالة - إلى الوراء» (Backward-looking) الخاصة بالإرجاع الأنافوري وسيطاً هاماً في مطلع المسرحية أو مطالع أفعال الأفراد ومشاهدهم في تعيين مغزى عالم ما قبل - تاريخها الدرامي (in medias res) وسط الأشياء التي يمكننا الرجوع إليها. ففي مطلع عطيل يتذمر «رودريغو»: «كان يفترض أنت أن تعرف هذا» ويكون «هذا» الأنافوري قد التقط المرجع من اسم سابق لم يتسنَّ له أن يظهر، أو كذلك يكون لعبارة «مسز آلفن» «لطيف منك أن تقول ذلك، يا «باستور» في مسرحية الأشباح «لايسن» دور الإيحاء بأن المشاهد يقوم «باكتشاف» عالم ما - وكذلك حادثة إتصالية بالفعل - كان يطرد من قبل.

وللأنافورة كذلك دورها الهام في إقامة علاقات داخلية داخل متن الخطاب نفسه وبالتالي في ترجيح تعيّن سياق نص لساني أو نص - مساعد (انظر بيتوفي 1975، ص ص. 1 ff). فالحوار لا يقوم فقط بدور «خلق - العالم» ودور الإحالة - إلى الخارج (الإكزوفوري، حامل - الخارج) بل تكون له كذلك بنية نص - مساعد داخلية أساسية بالنسبة إلى أية مسرحية تعتمد في لغتها على شيء يضاف إلى «شفافيتها». وهذا ما يجعلها في الصدارة كموضوع له أهميته في حد ذاته. إن جميع أشكال تمثيل - العالم لا تتوقف على عوامل الإحالة - إلى الداخل (الأندوفوري، حامل - الداخل) وحدها، بل تتوقف كذلك على دينامية الحوار

التأسيسية التي يقوم اللفظ من خلالها بإنشاء لفظ آخر أو توليده .  
فالأنافورة وصيغة الشاهد القرية منها إلى حد كبير والمعروفة  
بالتأشير النصي (انظر، لا يونز 1977، ص. 667)، الذي يشير  
إلى النص - المساعد نفسه مباشرة أكثر مما يشير إلى سياق  
- خارج - النص (المثال على ذلك في مسرحية كما تحبها (As  
You like It): «Le Beau». سوف أخبرك البداية... / سيلييا.  
حسناً، البداية أنه مات ودفن»). لا يمكن أن تستغني قوة التوليد -  
الذاتي (Self-generating) الخاص باللغة الدرامية عنهما والذي  
يوفر لها إستقلالية إبانة ذاتية من حيث البنية والحدث (أنظر إيلام  
1978، ص ص 106-108).

## اللغة الماورائية واللغة - الموضوع

(*Metalanguage and object-language*)

في التقاط المتكلم للعبارة والجملة أو وحدة خطاب النص -  
المساعد اللساني الأكبر، يمكنه أن يعقب عليها كظاهرة لها  
أهميتها أو اعتبارها في حد ذاتها: هذا يعني بأنه يمكن للغة أن  
تمثل كموضوع للخطاب. في مسرحية من يخاف فرجينيا وولف  
يستولي البطل «جورج» على تساؤل ضيفه البريء («سيدي؟»)  
ويشرحه بطريقة صارمة:

ليتك لم تقل «سيدي» مثلما فعلت... ليس بسبب علامة  
الاستفهام التي أعقبتها. أنت تعرف؟ سيدي؟ أعرف أنها  
كانت تعتبر بأنها علامة تقدير بالنسبة لمن استخدمها (يجفل)



قبلك . . . ولكن . . . أوه . . . الطريقة التي قلتها فيها . . .  
أوه . . . سيدي؟ . . . سيدتي؟

هنا، تقوم شواهد «الإحالة - إلى الورا» («فعلت»، «ها») بتعيين علاقة أندوفورية بين اللفظين المستخدمين وبالإضافة إلى ذلك فإنها تجيز للشاني بأن يبنى نفسه طفيلياً على أساس الأول. فالمتكلم يستخدم هنا ما اصطلح علماء اللسانية والمنطق على تسميته باللغة الماورائية وهي صيغة اللغة المخصصة لوصف لغة أخرى أو للتعقيب عليها، أي اللغة - الموضوع (أنظر هلمسليف 1943، ص. 119؛ كارناب - Carnap 1947، ص. 4).

وقد حصر «رومان جاكوبسون» (1960، ص. 356). الوظيفة اللسانية الماورائية بضروب الاتصال التي تسمح للمشاركين «بأن يتحققوا ما إذا كانوا يستخدمون الكودة نفسها» - شروح الكلمات، والتفسيرات، وصيغ التعقيب، الخ. - وفي مكان آخر من مسرحية «آلي» المذكورة في المثل السابق يقوم «جورج» بتصحيح كلمة قالها ضيفه «نيك» جزافاً (مستحضراً في ذلك الكودة والمعجم) -

جورج : لست شخصاً ينبغي افتعال هذا الإزجاج كله . . .  
ويجعل كل واحد مطابقاً للآخر، ويعيد ترتيب  
الكروموزومات، أو ما شاكل ذلك. أليس ذلك  
صحيحاً؟

نك : (يكاد يتسم) ليس تماماً: الكروموزومات.

- وكما يتورط «جورج» وزوجته «مارتا» تماماً في خلاف دلالي ويرجعان من جديد إلى اللغة ككودة وكرسالة فردية :

مارتا : هو أحيائي . هذا يناسبه . بل عالم أحياء أفضل .  
لأنه أقل . . . تعقيداً .

جورج : تجريداً .

مارتا : تعقيداً . بمعنى أنه ليس . . . عويصاً (تتألم لسانها  
باتجاه جورج) . لا تعلمني معنى الكلمات .

ولكن اللغة - الموضوع قد لا تكون دائماً، كودة مشتركة بالنسبة إلى المتكلمين كنسق للعناصر والقواعد أو رسالة خاصة ناتجة عنها . فقد يقوم متكلم واحد، مثلاً، بتمييز لساني ماورائي للطريقة الشائعة التي يتكلم بها الآخر، أي طريقة تكلمه المميزة، كما يحصل عندما يثني البروفسور «هيغنز» متهمكاً على فصاحة «دولتل» غير المدروسة، في مسرحيته بجماليون<sup>(6)</sup> لبرناردشو:

. . . إن لهذا الرجل قدرة طبيعية على البلاغة . لاحظ التنغيم فيما يقول «أنا مستعد أقول لك، أنا عايز أقول لك، أنا مستني عشان أقول لك» . هذه بلاغة عاطفية! أثر ولش فيه . ويفسر ذلك أيضاً كذبه وخداعه .

- أو تعليق «جاك أبسوليوت» المفاجيء على طريقة «بوب آكر» الجديدة في التجديف في الخصوم (The Rivals) لشيريدان

---

(6) روائع المسرحيات العالمية 45، ترجمة جرجس الرشيدي .

(Sheridan): «كنت تتكلم كرجل! صلُّ بوب، ألاحظ أنك اكتسبت طريقة شاذة للقسم» - أو أنه قد يفكر ملياً فلسفياً وأخلاقياً ونفسانياً، الخ، في طرق استخدام اللغة وحدودها عامة. مثل هذه اللغة الماورائية التأملية تنتمي بشكل مميز إلى شكل تصوري رفيع للدراما تعتبر هملت مثلاً تقليدياً عليه وتعتبر مسرحيات «بيراندللو» أمثلة حديثة عليه كذلك:

... وأولئك الذين يستفيدون من [ضعفكم]، يجعلونكم تكابدون، وتقبلون طريقة تفكيرهم... أو على الأقل، إنهم مقتنعون بذلك. ولكن ما الذي يتدبرونه لكم في الواقع؟ الكلمات! الكلمات التي يفهمها كل واحد ويكررها على هواه. إيه، ولكن مع الأسف الشديد، يتشكل مع ذلك وعلى هذا النحو، ما يسمى بالرأي العام. وويل للذي يدفع في يوم من الأيام بإحدى الكلمات التي يرددها الجميع! هنالك مثلاً من يقولون عنه «مجنون» - أو مثلاً ماذا؟ «مغفل!»

(بيراندللو، هنري IV)

وتعتبر اللغة الماورائية في حدودها الشاملة «سيمائية ذات مستوى سيميائي خاص بمحتواها» (هلمسليف 1943، ص. 119). ومن المحتمل أن يكون نطاق اللغات - الموضوع أو المستويات اللسانية التي لاحظناها لا يعرف له حد. وفي الدراما، تكون وظيفة اللغة الماورائية، في أكثر الأحيان، إبراز اللغة كموضوع أو كحدث وجعلها تلفت انتباه الحضور على

نحو ظاهر في مظاهرها التداولية والبنائية والأسلوبية أو الفلسفية .  
وكحد أقصى ، يستخدم الشعور - الذاتي اللساني بعض التعقيبات  
في «تأطير» عمل اتصال الدور التمثيلي - بالدور التمثيلي أو اتصال  
الممثل - الحضور اللفظي ، فتصبح بذلك جزءاً من البنية الفوقية  
الدرامية أو المسرحية الماورائية ، في مسرحية إهانة الحضور  
«لهنديكيه» يجري توجيه الخطاب تأشيرياً إلى العرض نفسه وإلى  
حضوره ، بحيث ينعكس على استراتيجيات لغته الدراماتورية  
(الدراماتورية المضادة) بشكل متين :

ما دمنا نهينكم فإنكم لا تريدون أن تسمعونا ، سوف تصفون  
إلينا . لن تبقى المسافة ما بيننا من غير تحديد . إننا في  
الحقيقة نهينكم ، وتمشياً مع ذلك سوف يصبح سكونكم  
وجمودكم علنيين . ولكننا لا نريد أن نهينكم ، نريد أن  
نستخدم كلمات مهينة فقط ، كلمات تستخدمونها أنتم . نريد  
أن نكذب أنفسنا من خلال الإهانات . لن نتوجه إلى أي  
منكم - نريد أن نحدث مجالاً صوتياً وحسب .

## أفعال الكلام (Speech acts)

### اللغة كفعل

رأينا في ما تقدم كيف يجري استخدام اللغة في تخاطب  
الضميرين أنا - أنت بغرض الإشارة إلى السياقات الدرامية  
الكبرى - والصغرى وإبانتها والرجوع إليها وتعيينها بصورة عامة .

ولكن ما يحصل بين المشاركين في الحدث الاتصالي يعتبر في معنى جوهري آخر تأسيساً للدراما. ويعتبر الحدث الكلامي في حد ذاته صيغة التفاعل الرئيسية في الدراما. وهذا يعني بأن التخاطب الحوارى، على حدّ قول «هونزل»، لا يرجع إلى الفعل الدرامى تأشيرياً وحسب، بل إنه يؤسسه. وتكمن دينامية المسرحية الفعلية (من الفعل) في قوة الخطاب البيفاعلية قبل غيرها.

ويفترض بهذا التصور لدور الحوار - الغريب كلياً بالنسبة إلى التصور الذى اعتمده النقد والذى أدى إلى حصر الفعل بالحوادث «الخارجية» كالجرائم والمعارك وذهاب وإياب الأشخاص وغير ذلك - أن يكون له مبرر: ماذا نعني عندما نقول بأن الخطاب «يقوم» بالأحداث التى تؤلف الدراما مباشرة؟ ما هي أنماط الأفعال التى تنشأ بواسطة اللغة؟

### أنماط أفعال الكلام في الدراما

تعتبر نظرية أفعال الكلام فرعاً من الفروع المعاصرة لفلسفة اللغة واللسانية، وهى «لا تعمل على دراسة الظاهرة اللسانية في مظاهرها الصورية بقدر ما تعمل على دراستها كعناصر لصيغة سلوك مُحكَم - القاعدة» (سيرل 1969، ص. 12)، وبتعبير آخر، فإنها تطمح إلى جعل أحداث الكلام تندرج تحت عنوان النظرية العامة للفعل. ولذلك يتوجب علينا أن نعود إلى نظرية الفعل هذه كي نتمكن من فهم توابع الخطاب الفعلية في الدراما.

ويعتبر فيلسوف أوكسفورد «جون أوستن» (J. Austin) أول من اقترح اعتبار اللغة ضرباً من الفعل الاجتماعي (1962) وذلك رداً على معالجة الفلسفة التقليدية للألفاظ كأقوال أو مجرد حاملات للقضايا الصادقة أو الكاذبة. وكان «أوستن» يهدف من وراء ذلك إلى إظهار أمر مفاده أننا عندما ننشئ الألفاظ فإننا لا نقوم دائماً بإنشاء محتوى قضية ما وحسب، بل إننا نقوم بإنشاء بعض المسائل كالاستفهام والأمر للتأثير على محاورينا أو إقناعهم، الخ. ولذلك جعل «أوستن» الاهتمام الفلسفي ينصب على المقام التداولي للكلام كقوة بي شخصية في العالم الواقعي.

في البداية تركزت استراتيجيات «أوستن» (وقد جرى تعديلها لاحقاً) على الألفاظ المعروفة بالألفاظ «التقريرية» (Constative) - الأقوال حاملة - القضية، المفضلة تقليدياً بالنسبة إلى فلاسفة اللغة («باريس هي عاصمة فرنسا») - وتميز صنف منها هو الألفاظ «الإنشائية» (Performative) التي لا تخضع لاعتبارات الصدق والكذب وحدها. ذلك أنها لا تخبر بقدر ما تفعل. وتقوم هذه الاستعمالات «التنفيذية» للغة بإنشاء الأفعال الاجتماعية التقليدية مثل تحديد الوقت وعقد الزواج والتعميد وإصدار الحكم، وتأتي عادة في صيغ جمل فعلية تشمل ضمير المتكلم المفرد والفعل المضارع («أسمي هذا المركب...»، «أعلن افتتاح الجلسة»، «أتعهد بدفع مبلغ قدره £10، الخ.).

ولكنه يتوجب علينا التخلي عن هذا التمييز الصارم لمصلحة

وضع جذري أكثر منه، وهو أن جميع الألفاظ تتمتع بقوة «تنفيذية» أو «إنشائية»، بما في ذلك الألفاظ «التقريرية» (ويظهر ذلك في استعمال الأفعال الإنشائية: «أؤكد بأن باريس عاصمة فرنسا»). وفي ذلك استبدال ثنائية اللفظ التقريري/الإنشائي بتصنيف ثلاثي يمكن تطبيقه على السلوك اللساني عامة. ففي تلفظنا بلفظ مفرد يمكننا أن ننشئ ثلاثة أنماط للفعل. النمط الأول هو فعل القول (Locutionary act): الفعل الأساسي لإنشاء لفظ ذي معنى على نحو يتفق مع قواعد اللغة الفونولوجية والنحوية والمورفولوجية وغيرها. وفيما بعد، استبدلت نظرية أفعال الكلام العامة هذه الفئة بفئات تحليلية أكثر منها (إقترح «جون سيرل» (1969، ص ص 24-25) استبدالها بصنفين اثنين هما فعل التلفظ (Utterance)، أو الإنشاء المادي للأكالييم والجمل، والفعل القضائي (Propositional)، أو فعل الإرجاع والحمل). النمط الثاني هو الفعل الداخل في القول (Illocutionary): الفعل الناشئ في قولنا شيئاً ما مثل توجيه السؤال أو الأمر كي يقوم أحدهم بفعل ما كالوعد أو تثبيت حقيقة قضية ما، الخ. (إن ما ينشئ فعل الكلام نفسه هو ما في القول Illocution هذا). والنمط الثالث هو فعل ما بالقول (Perlocutionary) الذي ينشأ بواسطة قولنا شيئاً ما، كأن نحث أحدهم على سلوك ما أو نقنع المحاور الآخر ونحمله على الغضب، وهلم جرا. (ويتوقف ذلك على وقع - ما سمي وقع ما بالقول Perlocutionary effect - اللفظ على المستمع.



ويفترض بنا أن نؤكد على أن أصناف الفعل هذه ليست بدائل (Alternatives) للإنشاء التداولي للتلفظ، ولكنها، إذا جاز التعبير، تشكل مستويات (Levels) له. عندما يقول الواحد منا لمحاورة «أعطني عشرة دولارات، من فضلك» فإنه ينشئ فعل التلفظ في إنشائه عبارة عربية مقبولة، والفعل القضائي في رجوعه إلى نفسه وإلى العشرة دولارات، وفعل ما في القول في طلبه عشرة دولارات، وقد ينشئ كذلك - إذا كان محظوظاً وكان لطلبه تأثير ما بالقول المطلوب - فعل ما بالقول في حثه سامعه ليعطيه عشرة دولارات. ومن الواضح أن الأفعال التلفظية والقضائية أساسية أكثر من ضَرْبَي الأفعال الآخرين، ذلك أن الواحد منا لا يمكنه أن يُطلَبَ باللغة العربية إلا في إنشائه لعبارة عربية ورجوعه إلى موضوع رغبته. ولكن أفعال ما في القول لا يمكن أن يكون لها كلها تأثير ما بالقول (كالترحيب: «مرحباً، أنا أدعى زيد» على سبيل المثال)، بينما لا يمكن إنشاء فعل ما بالقول بطريقة فعالة من دون إنشاء ما في القول.

إن قدرة اللغة الاجتماعية والبيشخصية والتنفيذية، أو تداولية «تحقيق الأمور بواسطة الكلمات» هذه، هي التي تسيطر في الدراما. فالخطاب الدرامي كناية عن شبكة ما في الأقوال وما بالأقوال المتكاملة والمتعارضة: خلاصة القول، ليس التفاعل اللساني وصفيّاً بقدر ما هو إنشائي. وأياً كانت توابع الحوار الأسلوبية والشاعرية و«الجمالية» عامة فإنه أولاً ضرب من الفعل (Praxis) الذي ينشئ تضارب شتى قوى العالم الدرامي

الشخصية والاجتماعية والأخلاقية. ففي المسرحية، على حد قول «ريتشارد أوهمن» «يَرَكَّبُ الفعل قطار ما في الأقوال... تظهر حركة الشخصيات والتغيرات من علاقات إلى أخرى داخل عالم المسرحية الاجتماعي أكثر وضوحاً في أفعال ما في أقوالهم» (1973، ص. 83). ويمكننا أن نتحقق من انبثاق الصلات ولا سيما من انبثاق الصراع الدرامي من خلال تصادم استراتيجيات ما في الأقوال والاستراتيجيات التي ترغب أن يكون لها تأثير ما بالأقوال في هذه المواجهة اللفظية المقطعة من إدوارد II «لمارلو»:

(يدخل الجنود مع السجين «كنت»).

يورك مورتيمر: من هو ذاك الخائن  
المدجج بالسيوف والسلاسل؟.

الجندي الأول: إنه آدموند الملقب بـ «إيرل أوف كنت».

الملك أدوارد الثالث: وما ذنبه؟.

الجندي الأول: أنه نقل الملك  
بحكم الإضطرار  
بينما كنا آتين به إلى كيلينغ  
وورث.

2420

يورك مورتيمر: هل حاولت إنقاذه،  
يا آدموند؟ تكلم.

كنتر بري :  
أجل يا مورتيمر، لقد حاولت ؛ إنه ملكنا،  
فيما أنت تكره هذا الأمير  
وتضع التاج على رأسه .

يورك مورتيمر :  
إقطعوا رأسه : سوف يخضع  
للقانون العسكري .  
2425 .

كنتر بري :  
تريد أن تقطع رأسي ! أيها الخائن الخسيس ،  
إني أتحداك .

الملك أدوارد الثالث :  
سيدي ، إنه عمي ، ويجب أن يبقى حياً .

يورك مورتيمر :  
سيدي ، إنه عدوك ، ويجب أن يموت .

كنتر بري :  
لا تتحركوا، أيها الأندال ! .

الملك أدوارد الثالث :  
والدتي الحبيبة ، إذا لم أستطع أن أغفر  
له ،  
2430

فما عليك إلا أن تتوسلي راعي الأبرشية لينقذ  
حياته .

الملكة إيزابيل :  
ولدي ، تقبل ما يجري ؛ ليس بمقدوري أن  
أتفوه بكلمة .

الملك أدوارد الثالث :  
وأنا مثلك ، وبالرغم من ذلك -نخيل إلى أنه  
يتوجب علي أن أمسك بزمام الأمور؛  
ولكنني أعجز عن ذلك، كما يبدو، ولكنني  
سوف أتوسل لأجله .-

سيدي ، ليتك تبقي عمي على قيد  
الحياة،  
2435  
سوف أجازيكِ على فعلتك عندما أكبر في  
السن .

يورك مورتيمر: «من أجل خيركم وخير المملكة  
كم من مرة طلبت منك أن تبقيه بعيداً.  
هل أنت ملك؟ وهل يفترض بي أن أموت  
وفقاً لما تأمر به .

يورك مورتيمر: وفقاً لما تأمر نحن به - أكرر ثانية،  
ابتعدوا به .

كنتربري: دعني أبقى فقط وأتكلم؛ لن  
أذهب .  
أخي هو الملك أو ابنه من بعده،  
ولا يرغب أي منها بأن يُهْرَقَ  
دمُ آدموند  
ولذلك، أيها الجنود أين تريدون  
أن تقتادوني؟

(يهلل الجنود لـ «كنت» ويأخذونه ليقطع رأسه) .

(عن، Complete Plays London OUP, 1966)

(ساهمت سهام ناصر في ترجمة المقطع أعلاه) . . المترجم .

يمكننا أن نلاحظ هنا، كيف تطور التفاعل في متاليات من التحركات السيميائية المتعارضة بشكل مباشر، والتي تتوقف حياة «كنت» على نتائجها، وذلك إثر تركيب الموقف الإتصالي من خلال أسئلة تَقْصِي - المعلومات وأجوبة نقل - المعلومات المضادة (لا تستخدم هذه الأخيرة «كعواقب» (Sequels) ما في القول»، في مصطلح «أوستن»، طبيعية تستدعيها الأسئلة). فقد عارض «كنت»، إصدار «مورتمر» للأمر الصارم (1,2425) - الذي يؤجل تأثير ما بقوله إلى نهاية المقطع - من خلال فعل تحدّ إنشائي ظاهر (تمفصل في سؤال بلاغي وتوكيد - Assertion). يحاول الملك الشاب أن يتدخل في تثبيتته (Affirmation) التنفيذي لسلطته الملكية ولكن «كنت» يبطلها في تثبيت ما بالقول الدفاعي المضاد، فيفشل في إصدار الأمر إلى الحراس كي يتجاهلوا إصدار «مورتمر» الأمر الأصلي، وينشئ الملك ضرباً من ما في القول الماورائي، على حساب «كنت»، ويتوسل إلى أمه كي تتوسل بدورها إلى الوصي على العرش؛ ولكن ذلك يؤدي إلى فشل ما بالقول ثانية ويستوجب منه اللجوء إلى «مورتمر» مباشرة على نحو صريح ومدرّوس ولكن من دون جدوى. ويعتبر سؤال «مورتمر» البلاغي في (1,2438)، وبرغم صيغته المداورة، توكيداً جديداً على تحركه الأول بإصداره أمر إعدام «كنت». ويعمل رد هذا الأخير الذي يأتي كذلك في صيغة سؤال بلاغي، كتعبير إضافي على التحدي في إنكاره حق «مورتمر» في إنشاء ما في القول الذي يحكم عليه بالموت. ويعتبر ما في القول المذكور

مكرراً على نحو صريح وعديم الاحتمال (1,2440) فيسعى «كنت» بسببه يائساً إلى إقناع الحرس عن طريق القياس المنطقي - يشير التوجيه المسرحي الختامي إلى أي من فعلي الكلام سيكتب له نجاح ما بقوله.

إنه مثال شعاري - ولكنه ليس استثنائياً أبداً - على الفعل الدرامي الجوهرى (أو التفاعلى) ذلك أنه تشكل من خلال الخطاب نفسه مباشرة. فالحوار هو «فعل ملفوظ» مباشر أكثر مما هو إرجاع إلى الفعل أو تمثيل له، بحيث أن أشكال التعارض الشخصية والسياسية والأخلاقية التي تبني الدراما تأتي منظورة ومسموعة في أفعالها خلال التخاطب الدرامي وليست مصورة في بعد سردي: «يأتي مثل هذا التعارض مفتعلاً، ولكن ذلك لا يحصل من خلال تصادم مثالي للمواقف أو المعتقدات مهما كان ذلك ممكناً. أفعال ما في القول تتحرك طوال المسرحية» (أوهمن 1973، ص. 89).

ومن بين الصراعات السياسية - الأخلاقية التي تحملها أفعال الكلام في المقطع المجتزأ من مسرحية «مارلو»، تظهر، كما تقدم، المشكلة الحقيقية لشرعية ما في أقوال «مورتمر». ينازع «كنت» هذا الأخير سلطة توليه دور «الأمر» بالنسبة إلى الحراس. ويبرز هذا النزاع التداولي الماورائي صراحة مشكلة واحدة من بين المشاكل التي واجهها «أوستن» وغيره من دارسي أفعال الكلام وهي مشكلة شروط التوفيق (Felicity conditions) التي تحكم إنشاء أفعال ما في الأقوال والتي تحدد خاصة فيما إذا كانت

ناجحة أو ناقصة (مؤاتية Happy أو غير مؤاتية على حد تعبير «أوستن» (1962، ص ص. 136 ff). وقد ميز «سيرل» (1969، ص ص. 60 ff) ثلاثة أنواع رئيسية للشروط التي يفترض أن تراعى من أجل إنجاز فعل كلام غير - ناقص.

(1) الشروط التحضيرية (Preparatory): يفترض بالمتكلم أن يكون مخولاً بإنشاء الفعل. يفترض به، مثلاً، أن يسمح له لقبه الشرعي بتسمية المركب أو إصدار الحكم بالإعدام كما جرى في مسرحية «مارلو»؛ ويفترض به أن يكون متأكداً مما يقوله؛ وعندما يسأل، يفترض أن يكون جاهلاً بما يسأل عنه، الخ.

(2) شروط الصدق (Sincerity): يفترض بالمتكلم أن يعني ما يقوله وأن يصدق بأنه صادق، الخ، ويفترض به أن يكون بحاجة إلى المعلومات (المطلوبة) التي يلتمسها حقيقة؛ ويفترض به أن يصدق بأن نصيحته تعود على مستمعه بمنفعة أكيدة، وهلم جرأً.

(3) الشروط الأساسية (Essential): يستوجب منه الوعد ضمان الفعل المعين؛ يستلزم منه توكيده التسليم باعتقاد ما - ذلك يعني بأن اللفظ يؤخذ على أنه نوع خاص من التعهد الاجتماعي أو الضمان الاجتماعي.

وما من شك بأن العديد من المسرحيات الدرامية مبنية على



سوء استعمال (Abuse) هذه الشروط تماماً، وبالتالي على إنتاج أفعال الكلام التي يعرف المشاهدون بأنها ناقصة، ولكن المحاور الدرامي يقبلها لأنها «مؤاتية». جميع المسرحيات المبنية على أساس أفعال الخداع تعتمد سوء الاستعمال هذا. ويمكن اعتبار خداع «إياغو» «لعطيل» (الفصل III المشهد 3) مثلاً مألوفاً على ذلك، حيث يستطيع المشاهد أن يتابع ما يقول - ما في قول استراتيجية «إياغو» (إنه ينشئ فعلاً كلامياً - كبيراً macro، على حد تعبير «فان ديك» (1977، ص ص. 238 ff)، أي متسلسلة ما في الأقوال المميزة - غير المباشرة في هذه الحال - التي يجري اعتبارها كفعل واحد إجمالي هو فعل اتهام «دزدمونا» مدركاً تماماً بأنه خادع في كل دوافعه. يسيء «إياغو» استعمال «شروط التوفيق» كلها على قدم المساواة: الشروط التحضيرية، ذلك أنه لا يملك الدليل الواضح الذي يؤكد تلميحاته؛ شروط الصدق، ذلك أنه يعرف بأن ما يلمح إليه كاذب؛ والشروط الأساسية، ذلك أنه لم يسلم صراحة بكون النصيحة التي يقدمها - «إنتبه لزوجتك». راقبها جيداً مع كاسيو» - تعود بالمنفعة على محاوره. ويتأكد لنا من جديد بأن المسائل الأخلاقية لا تنفصل عن المسائل السيميائية في المسرحية.

هنالك شكل آخر من «اللامؤاتاة» يظهر في الدراما ولا سيما في الكوميديا. ففيما يعتبر فعل الكلام ظاهرة بفاعلية (بين الفاعلين) فإن إنشاءه لا يمكن أن ينجح ما لم يحمل المتكلم المستمع على التعرف على مقاصد ما في قوله. فالعبرة «يوجد

ثور في ذلك الحقل»، لا تعتبر تنبيهاً ناجحاً إذا فهم المستمع أنها فيض من عاشق للطبيعة: «لا أستطيع أن أدعي بأنني أشعرت المشاهدين ما لم يسمع ما أقوله ويعطيه معنى ما» (أوستن 1962، ص. 116). يطلق «أوستن» على تعرف المستمع على مقاصد ما في قول المتكلم تسمية «ضمان الفهم» (Securing of uptake) (1962، ص. 117). من دونه يبيء ما في القول المقصود بالفشل. الكوميديا مليئة بمثل هذه «اللامؤاتاة» الناتجة عن عدم ضمان الفهم، وتكون النتيجة عادة شكلاً من «التكلم عن أغراض - متقاطعة» حيث يتبادل المتحاورون إبطال محاولات بعضهم البعض في مجرى التحادث:

الطبيب: ماذا أستطيع أن أفعل من أجلك؟

السكندر: أشعر أنني مريض؟

الطبيب: (وهو يفتح الملف) نعم، أعرف ذلك - تطور مرضي للشخصية مصحوب بأوهام الإضطهاد.

السكندر: لا، لا أشعر بشيء من ذلك.

الطبيب: (وهو يغلق الملف) ها أنت تشعر الآن، كما ترى.

(«توم ستوبارد»، كل ولد طيب يستحق الرعاية -

(Every Good Boy Deserves Favour)

لقد جرى اعتبار ادعاء المرض على أنه اعتراف به وإنكاره توكيد غير مباشر له. إنها مجازفة يتعرض لها كل متكلم، نتيجة

تولي الصيغة النحوية نفسها القيام بالتوابع السيميائية التمايزة: «يمكن لفعل التلفظ نفسه أن ينشأ عن مقاصد متنوعة... فاللفظ الواحد نفسه يمكنه أن ينشئ العديد من أفعال ما في القول المختلفة» (سيرل 1969، ص. 70). ففي سياقات ملائمة قد تعمل الجملة الاستفهامية «هل النافذة مفتوحة؟» على أنها التماس لمعلومات أو تأكيد للمفاجأة أو أمر (باغلاق النافذة) وغير ذلك. يتوجب هنا على المستمع نفسه أن ينسب إلى اللفظ قوة ما في القول الصحيحة - صيغة السؤال أو التوكيد أو الأمر، إلخ. ويتحقق فعل الكلام المقصود كلياً فقط عندما يفسر المستمع القوة هذه على نحو دقيق.

تدخل مسألة الفهم (أو التمثل) أو التعرف على قوة ما في القول في مبنى الدراما الفعلي والأخلاقي مثلها مثل غيرها من مسائل فعل - الكلام. ففي ريتشارد II يبرز التفعيل الدرامي لجهود المستمع التفسيرية، حيث يحاول «إكستون» أن يتكهن بقوة السؤال الذي يوجهه «بولينغبروك» على نحو دقيق، ذلك أنه يعتبره طلباً موجهاً إليه مواربة:

ألم تلاحظ الملك بأية كلمات نطق حين قال:

«أما من صديق يخلصني من هذا الخوف الداهم

وقد نظر إليّ نظرة ذات معان وهو يلقي هذه العبارة

وكأنه يقول: «لوددت أن تكون ذلك الرجل

الذي يبعد هذا الخوف عن قلبي».

(الفصل ٧، المشهد IV)<sup>(7)</sup>

وتعتبر مبادرة «إكستون» في تفسيره لفعل التلفظ الإستفهامي بالطلب المتعمد - أي كفعل كلام مداور، ذات أهمية بالنسبة إلى حصيلة الدراما، ذلك أن أثر فعلها في نتائجها يأتي في صيغة مقتل ريتشارد (والذي بسببه لا يحمد «إكستون» على عاقبة ما بقوله). أما عمل الصيغة المقابلة - التفسير الحرفي المبالغ فيه تماماً لفعل التلفظ الاستفهامي وما يستتبع ذلك من فشل في «ضمان الفهم» بواسطة التعرف على قوة ما في قوله - فقد فكر فيه «بول دي مان» (P. de Man) ملياً راجعاً إلى دراما تلفزيونية شعبية تتخذ فيها العواقب منحى هزلياً أكثر منه تراجيدياً:

... تسأله زوجته فيما إذا كان يفضل رباط حذائه الرياضي معقوداً إلى فوق أم إلى تحت، فيجيب «آرشي بانكر» في صيغة سؤال: «ما الفرق؟». وبما أن الزوجة تمتاز ببساطة ترفع عن التفسير فإنها تجيب معللة الفرق بين عقد الرباط إلى فوق وعقده إلى تحت، وأياً كان يمكن أن يكون ذلك التعليل إلا أنه يشير الغضب وحسب. فالسؤال «ما الفرق؟» لا يوجهه الزوج ليعرف الفرق بل ليقول «أنا لا أقول لامرأة ما الفرق».

---

(7) مسرحيات شكسبير، الملك ريتشارد الثاني، ترجمة حسن حمود، دار المعارف بمصر.

هنا تظهر من جديد مسألة التمييز بين الصيغة والتابع . ذلك أن «البديل النحوي» (Syntactical paradigm) الواضح تماماً (السؤال) يولد عبارة لها معنيان على الأقل، المعنى الأول يؤكد صيغة ما في القول والثاني ينكرها» (دي مان 1973، ص. 29).

ماذا «يقول» المتكلم بالفعل في «قوله» متسلسلة من الأكالييم؟ لا تقتصر هذه المسألة التأويلية على المستمعين الدراميين بل شاركنا نحن كمستمعين وقارئين ومخرجين وممثلين في الدراما. ويعتبر الفرق بين «ما تعنيه العبارة» و«ما يعنيه المتلفظ بها» (أنظر، غرايس 1968) أحد الاعتبارات الأساسية في أي «تفسير» للمسرحية. هل تقصد «كورديليا» بأنها ترفض أن تهزم أختيها في إطاراء بوصفه قول تحد أم بوصفه مديحاً (لإفتقارها إلى السهولة) أم بوصفه التماساً (للإعفاء) أم بوصفه توكيداً فاتراً لحال الشؤون؟

إن هذا الالتباس هو الذي يجيز للممثل بأن «يفسر» الدور وألا يكتفي بتلاوة الكلمات. عندما يرفع الممثل التباس صيغة ما في قول الألفاظ (أو يجعلها أكثر غموضاً مما كانت عليه) من خلال بعض «مؤشرات قوة ما في القول» كالتوتر والتنغيم والمؤشرات الكينزية وتعابير الوجه (أنظر، أوستن 1962، ص ص. 73 ff؛ سيرل 1969، ص ص. 30 ff)، فإنه يبرهن على قدرته على الإيحاء بالمقاصد والأغراض والتعليقات التي تتضمنها. لو كان الخطاب الدرامي يكتفي - بذاته من حيث ما في القول الوارد في الصفحة لما كان هنالك تقريباً من ضرورة للعرض. فمن غير الممكن على الإطلاق إذاً، تحديد كل ما في

الأقول التي ينشئها الأداء المسرحي بشكل نهائي ومطلق استناداً إلى النص المكتوب، وذلك على الرغم من أن بعض العوامل، مثل استعمال الأفعال الإنشائية الظاهرة («أتوسل إليك») وردود أفعال المحاورين، يمكن أن تساهم إلى حد كبير في عمل التفسير مما يجيز لدراسة فعل - الكلام (التي يمكن أن تكون تأويلية كذلك) في الدراما بأن تشق طريقها. ومن ناحية ثانية، فقد يتطلب ذلك تصنيفاً وافياً لأنماط - الفعل ولا سيما أفعال ما في القول.

وقد جرى استنباط تصنيفات متعددة لأنماط أفعال ما في القول، البعض منها استناداً إلى أفعال اللغة الإنكليزية (كمثل تصنيفات «أوستن») والبعض الآخر استناداً إلى موضوعات دراسة أكثر شمولاً. وقد يكون تصنيف «سيرل» (1975b) أقرب إلى الاستعمال في الدراسات الدرامية مباشرة. فقد ميز «سيرل» خمسة أصناف رئيسية لأفعال ما في القول يمكننا أن نوضحها تقريباً بأمثلة شكسبيرية مألوفة وإنشائية على نحو صريح:

(1) التمثيليات (Representatives)، التي تحمل المتكلم على التسليم بصدق القضية المؤكدة. وهي قريبة من الألفاظ «التقريرية» الأصلية (بالإضافة إلى كونها أفعالاً) عند «أوستن»: «أقول بأن الأرض كانت قد اهتزت يوم ولدت» (هنري IV، الجزء الأول، فصل III، مشهد 1)<sup>(8)</sup>. «أقول لك يا غلام إن قائدك

---

(8) ترجمات هذا المقطع مأخوذة في أكثرها من «مسرحيات شكسبير»، دار المعارف بمصر.

حبيبي، (كوريلانوس، فصل ٧، مشهد 2)؛ «أقسم لك أنني  
أعتقد أن هيلين تحبه أكثر من باريس» (ترويلوس، فصل I،  
مشهد 2).

(2) التوجيهيات (Directives)، تحاول أن تحمل المستمع  
على القيام بشيء ما كأن ينشئ عملاً ما أو يعطي المتكلم شيئاً ما  
أو يزوده بالمعلومات (كالأوامر والالتماسات والتحديات والنصائح  
والأسئلة، الخ.): «اقترُب، أمرك بذلك» (هنري ٧، فصل II،  
مشهد 3)؛ «أخي الطيب، دعني أطلب منك أن تنصرف»  
(انطونيوس وكليوباتره، فصل II، مشهد 7)؛ «اطلب العدل الذي  
يجب أن تمضيه أيها الأمير» (روميو، فصل III، مشهد 1).

(3) الوعديات (Commissives)، التي تحمل المتكلم على  
التورط بمجرى فعل مستقبلي (كالوعد والعقود وتولي المهام،  
الخ.): «أجنو على ركبتي وأقسم بالله في الأعالي ألا أتوقف مرة  
أخرى عن القتال» (هنري VI الجزء الثالث، فصل II، المشهد  
3)؛ «بيد الجندي سأتولى القيام بذلك» (كل ما هو حسن،  
الفصل III، المشهد 6)؛ «أؤكد بأنني لن أنساها حتى لو عشت  
ألف عام» (روميو، فصل I، مشهد 3).

(4) البوحيات (Expressives)، مثل بعض الأفعال الإتفاقية  
كالشكر وتوجيه التحية والترحيب والتهنئة التي تفترض شروط  
صدقها حالة نفسية خاصة: «أشكرك أيها المهيّب آغا ممنون»



(ترويلوس، فصل IV، مشهد 5)؛ «أي سيدتي الجميلة، أهلاً بك في بلاط نافار» (وخاب سعي العشاق، فصل II، مشهد 1)؛ «أحمل لجلالتكما تحيات اندرونيكوس» (تيتوس اندرونيكوس، فصل IV، مشهد 2).

(5) التصريحات (Declarations)، وهي تلك الأفعال التي ما إن تنشأ «على نحو مؤاتٍ حتى تُحدثَ حال الشؤون المفترضة، مثل إعلان ترشيح أحدهم لمركز ما، وإعلان الحرب وإعلان الزواج. وقد تضمنت الأفعال «الإنشائية» عند «أوستن» على مثل هذه الأفعال. ولهذه الأفعال أهمية خاصة في الدراما، ذلك أن نجاح إنشائها يبدل في مجرى الأحداث على نحو («درامي») فوري: «نلعنك إلى الأبد» (تيمون الاثيني، فصل III، مشهد 5)؛ «نعينك دوق سوفولك الأول» (هنري VI جزء II، فصل I، مشهد 1)؛ «نحكم عليك بدق عنقك» (دقة بدقة، فصل V، مشهد 1).

يجيز استخدام مثل هذا التصنيف مباشرة في دراسة الدراما «تصنيف أنماط الخطاب» المبني على أساس الاستراتيجيات البيشخصية التأشيرية. يمكن لبعض الشخصيات المألوفة أن يعمل ما في قولها على محور واحد (توجيه ما في قول «بولونيوس» إلى أولاده على الأقل، مثال على ذلك)، فيما تستخدم الشخصيات الغنية في بلاغتها سلسلة صيغ ما في الأقوال التي تخضع للسياق والمخاطب (لنفكر في تبدلات المحور السريعة التي يعتمدها

ريتشارد III أو فوليوني). ويمكن للصلات القائمة بين الشخصيات، أكثر من ذلك، أن تتعين على نحو أكثر دقة في تبادل تحركات ما في أقوالها داخل تخاطب أنا - أنت (في تطبيق التصنيف على التخاطب الحوارى، (أنظر ص ص. 188 و 192 ff أدناه).

وقد اقترح «ريتشارد أوهمن» توسيعاً إضافياً يطل تشرح فعل - الكلام في الدراما؛ أي جعله أساس تصنيف شامل لأنماط الخطاب الدرامى :

يحتمل بالكوميديا، ولا سيما عندما تقترب من «الفارس» (Farce): أن ترسخ عالمها في متتاليات ميكانيكية مكررة من أفعال الكلام [يستشهد هنا بمسرحية أهمية أن تكون إرنست]... وفي المقابل تتضمن التراجيديات عادة أفعال كلام أكثر تنوعاً، وكأنها ترسخ منذ البداية مجالاً بشرياً يطفح بالانفعال والفعل. تبدأ هملت بسؤال وإنكار وتوجيه طلبين وقسم ولاء («لِيَحْيِ الملك...») وسؤال وبوح وإطراء وبوح وأمر وشكر وتذمر - كل ذلك يجري بين الحارسين. (1971، ص. 253).

ويفترض بنا أن نؤكد على أن إبطال تفاعل ما في القول - ما بالقول في الدراما لا يقتصر على «بنيتها السطحية» (المعجمية) بل إنه يتعدى ذلك، إلا في حالات نادرة، إلى تفسير حوادث المسرحية الرئيسية. إن تكرار صيغ مختلفة (Paraphrase) لحبكة

أثر مثل الدكتور فاوستوس (الذي لا «يفتقر إلى الفعل») يعتبر إلى حد كبير حاشية تفسيرية تطال الأفراد وما في أقوالهم (- الكبيرة) الكلية: يقرر «فاوستوس» أن يترك دراساته الأكاديمية ليتابع ممارساته السحرية (توكيلات ما في القول)؛ تغير عليه الملائكة الخيرة والشريرة وتنصحه على التوالي بالإحجام عن ممارسة الشعوذات وبمتابعتها (تصادم التوجيهات)؛ فيؤكد «فاوستوس» من جديد على رهانه (وعد) ويشجعه كل من «فالدس» و«كورفاليوس» اللذان يعدانه بقدرة عجيبة (وعديات إضافية)؛ فيعلن «فاوستوس» عن «رغبته» في توقع (توجيه) مثل هذه القوى والتماسه رؤية تجلياتها؛ يستحضر «فاوستوس» شيطاناً و«مافيستوفاليس» (توجيهات ما في القول ناجحة من حيث ما بالقول) وهلم جراً، وصولاً إلى الحدث الحرج في المسرحية مع مقايضة «فاوستوس» لروحه بأربعة وعشرين عاماً من القدرة الدنيوية العظمى، الذي يعتبر فعل كلام كلي في حد ذاته (توكيل ما في القول المركب والطويل الأجل).

## أفعال الكلام على المسرح

تخضع أفعال الكلام لجميع الشروط التي أوجزناها في الصفحة 186 وما يليها حول تعريف الفعل، ولا سيما حول تعريف التفاعل. فالتعريف يشمل الفاعلين (المتكلمين) والمنفعلين (المستمعين) والمقاصد (ما في الأقوال) والأغراض (ما بالأقوال) ويشمل بالتالي نجاح - القصد ونجاح - الغرض (أنظر، فان ديك

1977، ص ص. 198 ff) بالإضافة إلى نمط - فعل الموقف الاتصالي وجهته (قد تكون شفوية أو مكتوبة أو قد تكون إيمائية إذا اقتضى الأمر ذلك) ومقامه وهي، بالإضافة إلى ذلك، مثلها مثل غيرها من الأفعال مفصلة على مختلف مستويات «التأسيس».

وهذا ما يطرح إمكانية تطبيق التمييز بين أعمال الممثلين الأساسية على المسرح وأعمال الترتيب - الرفيع المنسوبة إلى الفاعلين على أساس ذلك (جرى اعتماد هذا التمييز في الصفحة 186). فمن ينشئ ما في القول بالفعل: الشخصية الدرامية أم الممثل الذي يتلفظ بكلماتها؟ أي من يتكلم بالفعل؟ كان يفترض بالتمييز «الأساسي» «المركب» الذي يصلح لتمثيل أفعال أخرى، أن ينطبق على الأفعال اللسانية. فمن أجل تمثيل اللفظ (وهو نفسه «تمثيلي») «العيش ليل نهار مع إنسان آخر جعل مني مفترساً ومشبوهاً» الذي يفترض أن يكون «جون أوزبرن» (J. Osborn) قد وضعه على لسان «جيمي پورتر»، لا يفعل الممثل أكثر مما تفعله الشخصية الدرامية: فهو يقول «العيش ليل نهار...» بالفعل بالإضافة إلى إيماة ما أو تلوين شبه لساني ما. ألا يقوم في فعله هذا بتنفيذ فعل الكلام المنسوب إلى الشخصية كله؟ في الواقع، إنه لا يفعل ذلك، وللسبب نفسه لا يشارك ممثل يقوم بدور «ماكبث» في مبارزة يواجه فيها «ماكدوف» (أو الممثل الذي يجسده). إن ما ينشئه الممثل هو فعل التلفظ الأساسي الذي يقوم

على مَفْصَلَةِ الكلمات بطريقة مفهومة أو «قولها». وفي قوله إياها، ليس لما في قول الممثل من مقاصد - فالالتماس بوصفه التماساً، مثلاً، ينتمي إلى السياق الدرامي وحده ويتعين بما يتوافق مع الصلة الشخصية الحاصلة فيه. أما مسؤولية التلفظ بوصفه فعل كلام منجز وما يترتب على ذلك من نتائج أخلاقية واجتماعية فإنما يُنسَبُ إلى المتكلم الدرامي ولا ينسب إلى المتكلم على المسرح:

... وبما أنهم [الممثلون] يقابلون الشخصيات الخيالية التي يجسدونها في الوقت الذي يستخدمون معه عبارات الأمر والاستفهام والبوح على التوالي فإنهم لا يلتمسون ولا يسألون ولا يؤكدون، أي أنه لا يمكنهم، بوصفهم يقابلون الشخصيات التي يجسدونها، أن يكونوا مخولين تأكيد أمر كاذب ما أو إصدار أمر ما لا طائل تحته، الخ، فهم يدعون بأنهم يؤكدون هذه الأمور ويأمرون بها وحسب (غال 1971، ص. 337؛ أنظر كذلك أورمسن 1972؛ سيرل c 1975).

إن تفسير ما ينشأ من «أقوال» مادية على المسرح على أنها ترتيب - رفيع للأحداث الكلامية في العالم الدرامي إنما يقع على عاتق الحضور. ولذلك يفترض بالحضور أن يتصور مجموع مقاصد ينسبها إلى المتكلم وكفاءة سيميائية (تضمن «الفهم») ينسبها إلى المخاطب. وهذا ما يشكل أحد الجوانب الرئيسية لدور الحضور في «بناء» العالم الدرامي.

## المنطوق وغير المنطوق: المقتضيات والصور

(The said and the unsaid: implicatures and figures)

### قواعد المحادثة (Conversation) ومقتضياتها

كما سبق ورأيناه - بالنسبة إلى «إكستون» - ليس كل ما «يعنيه» المتكلم هو ما ينطق به على نحو ظاهر. وإذا كان من الجائز القول بأن الدراما «تركب قطار ما في الأقوال» فإنه يتوجب علينا أن نعقب على ذلك بأن ما في الأقوال يكون ملتوياً في أكثر الأحيان ويستدعي منا تأويل «قراءة ما بين السطور». ولكن ما هي المبادئ التي تسمح لهذه المعاني غير الملفوظة بأن تكون اتصالية؟

ينشغل المشاركون في أحداث الكلام بصيغة تفاعل تعني بأنهم يتقاسمون لغة مشتركة ومبادئ منطقية وايستمولوجية مماثلة، ليس هذا وحسب، بل بأنهم يتقاسمون غاية ينشدونها، وهي إنجاز تحادث فعلي و متماسك. وكما أشار «ه. ب. غرايس» (H.P. Grice)، فإن أي تفاعل لساني ناجح يمكن أن يقوم على أساس تعهد مقرون بغرض الإتصال فقط:

لا تقوم محادثاتنا عادة على تتابع تعليقات غير مترابطة، ولا يعقل أن تكون كذلك. فهي تتميز بأنها محصلة جهود تعاونية إلى حد ما على الأقل؛ يتعرف فيها كل مشارك، إلى حد ما على الأقل، على غرض مشترك أو مجموع أغراض أو على

اتجاه مقبول بالاتفاق المتبادل . (1967، ص . 45) .

وقد صاغ «غرايس» هذا الشرط الأساسي معتبراً إياه قاعدة كلية للتحادث وسماه مبدأ التعاون (Cooperative Principle) :  
لتكن مشاركتك على قدر ما يتطلبه الغرض المقبول على المستوى الذي تقع فيه أو تجاه المحادثة التي تشارك فيها» (1967، ص . 45) . إن ما يُبرهنُ عليه في ذلك هو أن التحادث يقوم على أساس مبادئ لياقة ضرورية تجعله متماسكاً ومتواصلاً . وقد صاغ هذه المبادئ في حكم (أو مقولات - Maxims) تضبط «مساهمات» المشاركين على نحو مضمّر :

(1) مقولات الكمية (Quantity) . (أ) يجب أن تفيد المساهمة بقدر ما يتطلبه غرض التحادث . (ب) يفترض بالمساهمة ألا تفيد بأكثر مما هو مطلوب .

(2) مقولات الكيفية (Quality) ، ويمكن أن توجز في الحكمة العامة «حاول أن تكون مساهمتك المساهمة الصادقة» .  
(أ) يفترض بالمتكلم ألا يقول ما يعرف أنه كاذب . (ب) يفترض به ألا يقول ما يفتقر إلى دليل واضح عليه . (ملاحظة : تتوافق هذه المقولة مع «شروط الصدق» عند «سيرل» ) .

(3) مقولة العلاقة (Relation) . وهي «إجعل مساهمتك ملائمة» .

(4) مقولات التصرف (Manner) (أو الجهة) ويمكن أن توجز



في الحكمة العامة «كن واضحاً» (أ) يجب على المتكلم أن يحترز من الغموض (Obscurity). (ب) وأن يحترز من الإلتباس (Ambiguity). (ج) وأن يحترز من الإطالة غير المفيدة. (د) وأن يتحرى الترتيب.

وتعتبر هذه القواعد في حد ذاتها عامة إلى حد كبير، ولا يمكنها على أية حال أن تطبق بالدرجة نفسها أبداً، ولكن ما هو جدير بالاهتمام في ذلك هو خرق هذه القوانين. وقد تابع «غرايس» وعرض كيف يمكن للمتكلم أن يستخدم الحكم من أجل أن يعني أكثر مما يقوله - على أساس هذه القواعد التحادثية تدرك المعاني «غير المنطوقة». عندما يسأل المؤلف الناقد إبداء حكمه في روايته ويجيب «جيدة»، قرأتها باهتمام. غلافها مشوق وطباعتها جذابة»، لا بد أن يفهم المؤلف القول على أنه انتقاد صريح لمحتوى الكتاب. ذلك أنه من الواضح أن مقولة الكمية الأولى قد خرقت هنا، وليس ذلك بسبب أن الناقد لا يستطيع تقديم المعلومات المطلوبة (فقد قرأ الكتاب)، وقد لا يكون ذلك بسبب أنه لم يبد - تعاوناً (فقد قرر أن يجيب) بل من الواضح أن ذلك يعود إلى أنه كون رأياً لا يرغب بالتعبير عنه صراحة. فالناقد هنا يقتضي (Implicate) قوله، على حد تعبير «غرايس»، المعنى غير الملفوظ الذي يتمتع بالتالي بمقام الإقتضاء التحادثي.

ويمكن للمقتضيات أن تنتج عن الإخلال بأية مقولة من المقولات المدرجة أعلاه أو عن «استغلالها»، ذلك أن المستمع يفهمها على أساس أنه يفترض بأن المتكلم يواصل تعاونه في

التحادث، ويُفترضُ به بالتالي أن يعني أكثر مما يقول ما دامت مساهمته في حد ذاتها مختلفة ظاهرياً أو غير ملائمة. الإخلال الواضح بمقولة العلاقة، مثلاً، يولد اقتضاء في الموقف التالي: يتوجه «أ» إلى «ب» قائلاً: «لم أرَ زوجتك منذ وقت طويل. كيف حالها؟» فيتوجه «ج» إثر وقفة إلى «أ» قائلاً: «إنك ترتدي ربطة عنق جميلة». يمكن أن يستتج «أ» من تدخل «ج» غير الملائم ظاهرياً على أن كلامه هو جاء في غير موقعه لسبب ما يجهله (قد تكون زوجة «ب» ماتت أو رحلت مع بائع الحليب، الخ.). ويمكن كذلك لمقولة التصرف العامة - «كن واضحاً» - أن تستغل لفرض إيصال أمر ما لا يكون طرف ثالث على علم به (وإيصال حقيقة أنه يفترض به ألا يعرفه)، كما هو حال الزوج الذي يريد أن يبلغ زوجته بمغامرات صديقه العاطفية في حضور ولديهما فيتوجه إليها بتعليق غامض «زرع الشاب «بيل» حفنة من الحبوب مؤخراً».

تنشأ المقتضيات في الدراما استناداً إلى هذه الأسس، أي استناداً إلى احترام المشاركين المفترض (ما لم تجري الإشارة خلافاً لذلك) للمبدأ التعاوني طوال التحادث. ويفترض بالمقولات التحادثية طبعاً، أن تتعدل على نحو يتناسب مع الإتفاقات الحوارية والمونولوجية والبلاغية المعمول بها (يمكن تطبيق شرط «إحترز الإطالة» على الدراما الاليزابيتية والحديثة بصعوبة، مثلاً). وبرغم ذلك يمكننا أن نتوقع من المتكلمين الدراميين أن ينشئوا التلغظات التي تقدم المعلومات (ولا شك في أن هذا القيد قد

يكون أقوى ما يكون عليه في حديث «الحياة اليومية» الصادقة الخاصة بالعالم الدرامي (إلا إذا كانت غير صادقة إستراتيجياً) والمفهومة والملائمة لما تقتضيه الحال. فالحضور يعتمد على مثل هذه التوقعات كي يبنى - ويفترض بالمستمع الدرامي أن يفعل مثله - «قراءة ما بين السطور» التي تشكل جزءاً هاماً من فكّه للكودات.

في مسرحية احتلالات (Occupations) لـ «تريفورد غريفيث» (T. Griffith)، يلتقي الشيوعي البلغاري «كاباك» بأمر مكتب مديرية الشرطة «تيريني» الذي يتولى إبلاغه الأمر بمغادرة إيطاليا. ومع ذلك، يجري التحادث مواربة، ذلك أن «تيريني» لا يرغب بجعل مهمته علنية:

كاباك: بماذا يمكنني أن أخدمك كوماندا تور؟

تيريني: لم يمر وجودك في تورينو بشكل غير ملحوظ تماماً في الأسابيع الثلاثة الفائتة، سيد كاباك.

يقتضي قول تيريني عدم رغبة (Undesirability) الشرطة بوجود كوباك، وذلك من خلال إخلاله بمقولة الكمية الأولى (جوابه لا يفيد بقدر ما هو مطلوب لتفسير زيارته، فيما تشير الزيارة نفسها إلى رغبته في الاتصال: ونتيجة لذلك فهو يطلب إزالة وجود «كاباك»). وفي وقت لاحق من التحادث نفسه، يقتضي كلام «تيريني»، إضافة إلى ذلك، خرقه لمقولة التصرف الأولى، «إختبر من الغموض»:

كاباك : هنالك من يفترض أنني قمت بعمل ما؟ إنني خرقت قانون العمل، ربما؟ حتى في مثل هذه الحال، فالمسألة تكاد أن لا تعني مديرية الشرطة.

تيريني : ليس... العمل سيد كاباك، ليس العمل الذي تمارسه علانية على الأقل.

فإطنا ب «تيريني» هنا يوحى، من دون أن يشير إلى ذلك، بأن المقصود هو عمله السياسي (المتكلمان يعرفان كلاهما نشاط «كاباك» الثوري، «وتيريني» لا يزال مصمماً على التعاون، من هنا يفترض بالإطالة أن تعتبر تعريفاً سلبياً).

إستغلال مقولة التصرف في الدراما («إختَرِز الإلتباس») هو مصدر شائع لصيغة المعنى المزدوج هذه التي تدرك على أنها استراتيجية أكثر مما تدرك على أنها نتيجة إهمال. فتعبير «جولييت» الظاهر عن البغض المقيت تجاه «روميو» إثر مقتل «تيبالت» مثال مألوف على ذلك:

جولييت : لن أرضى من روميو  
إلا أن أراه ميتاً

أصبح القلب المسكين بحزن بلغ أقصاه على ابن  
العم.

(الفصل III، المشهد 5)<sup>(10)</sup>.

---

(10) مسرحيات شكسبير، دار المعارف بمصر، ترجمة مؤنس طه حسين.

وفقاً لقراءة واحدة - تلك التي تريد أن تقبل بها محاورتها  
«الليدي كابوليت» - تعلن «جوليت» عن رغبتها بالشار (إلا أن أراه  
[روميو] ميتاً). وبرغم ذلك يمكن لهذا التلفظ أن يُقَطَّع بشكل  
آخر فيصبح بدلاً عن ذلك، تعبيراً عن التوق إلى أحد الأقرباء،  
أي «روميو» (إلا أن أراه - ميتاً أصبح القلب المسكين...). ففي  
حال كهذه، يجري إيصال المعنى الثاني إلى الحضور وحده،  
الذي يملك المعارف الضرورية، ومثله «ليدي كابوليت»، لمثل  
هذا التفسير (أنظر تحليل هذا المقطع روتلي 1978،  
ص ص 94-95).

قد تتوفر عادة المقتضيات التي يولدها الإخلال بقاعدة العلاقة  
(«إجعل مساهمتك ملائمة») في الكوميديات التي تصور  
«المجتمع الراقى» أكثر من غيرها، حيث تواجه تعليقات زلات  
السلوك الاجتماعي أو عدم الترحيب (الإنزعاج، عدم التقبل)  
بسكتات ثقيلة وبتغيرات الموضوع أو بالرفض غير المباشر. ففي  
مسرحية لـ «وايلد» تقوم «ليدي وندرمير» بإيصال انزعاجها من إطرء  
يوجه إليها بإنشائها (اثر سكتة لها مغزاها) جواباً غير مترابط:

لورد دارلنغتون: (جالساً) ليت سبق إلى علمي أن اليوم عيد ميلادك  
ليدي وندرمير. إذن، لفرشت كل الشارع المترامي أمام  
بيتك بالزهور لتمشي عليها. لقد خلقت من أجلك (فترة  
صمت قصيرة).

ليدي وندرمير: لورد دارلنغتون، لقد ضايقتني الليلة البارحة في

مبنى وزارة الخارجية، أخشى أن تكون مقبلاً على  
مضايقتي ثانية<sup>(11)</sup>.

جميع الأمثلة التي تقدمنا بها على حالات خرق - القاعدة  
تجلّت في بنية مواصلة التسليم بالتعاون الإتصالي المفترض. ولا  
شك بأن أحد المشاركين يمكنه أن يرفض هذا التعاون إما بإشاره  
الانسحاب من التحالف تماماً، وإما بخرقه للمقولات على نحو  
يبدو معه أنه يُقوّض التفاعل (وبالتالي جهود المحاورين). فقد  
تبّنى «هملت» مثل هذه الاستراتيجية في علاقته ببعض المحاورين  
مثل «كلاوديوس» و«بولونيوس»: خرقه لمقولة التصرف («ليس  
كذلك، سيدي، انظر الشمس أكثر مما ينبغي»؛ «الجسد مع  
الملك، ولكن الملك ليس مع الجسد») ومقولة الكمية («ألا يوجد في  
مكان في الدنمرك مجرم / ما لم يكن خذاعاً غُدرأ؟») ومقولة الكيفية  
 («حسناً، إنك بائع سمك») ومقولة العلاقة («بولونيوس: مولاي،  
تريد الملكة أن تتحدث إليك وفي الحال / هملت: أترى السحابة  
هناك...») لا تعمل على أنها حاملات لمعانٍ غير مباشرة مُوجّهة  
(تعاونياً) نحو المستمع الدرامي بل تعمل بالأحرى على أنها وسائل  
تدمير لمنطق (ومن ثمة لسلطة) خصومه.

وقد قامت بعض أشكال الدراما الحديثة على أساس تعليق

---

(11) مروحة ليدي وندرمير، روائع المسرح العالمي 4، ترجمة عباس يونس.

«آداب» التفاعل بشكل جذري . هذا هو حال الدراما الدادائية واللامعقولة، مثلاً، وحال مسرحيات بعض المؤلفين المعاصرين أمثال «فورمن» و«هاندكيه». وكان السيميائيان السوفيتيان «ريفتزينا» (Revzina) و«ريفتزن» (Revzin) (1975) قد درسا «خروقات» مسلمات الإتصال السوي» (Normal Communication) في المغنية الصلعاء «إيونسكو». فالحوار عند «إيونسكو»، وفقاً للغة «غرايس»، يتعارض باستمرار مع مقولة العلاقة (السيد مارتان: لا يفترض بنا أن نطلي العروض بالشمع الأسود/السيدة سميث: نعم، ولكن بالمال نستطيع أن نشترى أي شيء)؛ ومقولة الكمية (أي المقولة (ب) من خلال الإفادة بأكثر مما هو مطلوب: «هكذا، الساعة الآن التاسعة. احتسنا الشورباء وأكلنا السمك والشيبس والسلطة الانكليزية. شرب الأولاد المياه الإنكليزية...»)، ومقولة الكيفية (رئيس الإطفائيين: أرغب بتحريك خوذتي ولكن لا وقت لدي لأجلس وأرتاح [يجلس ولا يحرك خوذته]. وقد عرّف الباحثان السوفيتيان خطاب «إيونسكو» على أنه «تجربة سيميائية»، ذلك أنه في تخطيه لقواعد الإتصال إنما يستكشف حدود هذا التخطي:

يدخل مفهوم الاتصال «السوي» بشكل مضمر ويدرس تحت أي شروط يمكن أن يحصل هذا الاتصال... ويبقى مبدأ التجربة الأساسي هو نفسه: في خرقنا للأعراف المتبعة نقوم بتعيين حدود هذا الخرق والمدى الذي تبقى معه هذه العملية ضرورية (ريفتزينا وريفتزن 1975، ص ص 245-266).



## الصور البلاغية (Rhetorical figures)

يمكننا أن نتوسع في دراسة القاعدة - الأساس هذه على نحو يتفق مع «غرايس» لتشمل «صور الكلام» التي تتعارض مع مقولة الكيفية الأولى (قاعدة «الصدق») من خلال توضيح دليل الإرجاع غير - الحرفي إلى السياق أو إلى العالم ككل. عندما يتوجه «فَالْسُتَافُ» إلى خادمه الصغير قالباً معنى الجملة (Antiphrasis) قائلاً «سِرَّاه، أنت عملاق» (هنري IV جزء II، فصل I، مشهد 2) يعمل تَهْكُمُهُ (Irony) على هذا المنوال على تحميل المخاطب عكس صفاته المؤكدة، كما يعمل تفريطه (Litote) (القول المكبوح والمنقوص) تماماً فيما بعد في رجوعه إلى قامته «الأسطورية» نفسها - «رأسه الأبيض وبطنه شبه المكور» (الفصل I، المشهد 2) - على إقامة المسافة الهزلية بين الإرجاع الكلامي والمرجع - المنظور الأكيد.

ويعتبر التهكم والتفريط من بين الصور البلاغية التي «تفترض معرفة بالمرجع كي تناقض وصفه الأمين» (خارقة بذلك - استناداً إلى لسانبي فريق «مو») (Group μ) البلجيكيين - «قاعدة الكيفية» عند «غرايس» (1970، V.O.I.). يُدرجُ فريق «مو» بعض الصور المنطقية والمرجعية (في تعارضها مع الصور الدلالية والنحوية) تحت تسمية الصور المنطقية الماورائية (Metalogismes). وهي جِيلٌ محدودة - السياق إلى درجة أنها تابعة لقدرة المشاهدين على تقدير الفَرْجَة، إذا جاز التعبير، القائمة بين الإرجاع والمرجوع إليه

(عبارة «أنت عملاق» لا تعمل تهكمياً في حال كان معها المخاطب لاعب كرة سلة). وتتضمن الصور المنطقية الماورائية الأخرى الإشكال (Paradox) والطباق (التضاد) (Antithesis) و- «النظير المُوجب» للتفريط - أي المغالاة (Hyperbole) المتمثلة في مناجاة «قولبوني» العاطفية المسرفة لذهبه.

وتعتبر الصور المنطقية الماورائية «تداولية» بامتياز إذ يبدو أنها تحتل كما أشار «سيرپيري»، مكانة مركزية في بلاغة الدراما: فهي تنتمي «إلى الموقف التأشيرى الإباني» قبل أي شيء آخر؛ أي أنها تنتمي إلى فعل التلفظ (Enonciation). أين يمكن أن يظهر ذلك بشكل أساسي أكثر مما هو عليه في المسرح؟» (1979، ص. 155). كانت الدراسات البلاغية في الماضي قد كرسّت لدراسة اللغة المجازية (imagery) والمجازات (Tropes) والتصورات الخيالية (Schemes) (بين المعنى المجرد والإدراك) - ذلك يعني أنها كانت قد اقتصرّت على المقاربة الأدبية المعنية بالصيغ الدلالية والنحوية التي تميّز الخطاب الشعري النموذجي بصورة عامة. ولكنه فيما تزخر الدرامات الكثيرة بالمجازات والتصورات الخيالية، فإنها تبرهن على أن البلاغة الدرامية تنطوي على صيغ مجازية بقدر أقل مما تنطوي على أفعال مصورة تتعين كذلك داخل الموقف التكلمي وتشرك المتكلم والمخاطب «وعالمهما» على نحو مباشر.

وقد يظهر دور الصور البلاغية في التفاعل الدرامي على نحو أفضل في الصور المنطقية الماورائية الخاصة بالطباق (التضاد)

الذي يخلق التوازن المنطقي أو المفهومي في اللغة الشعرية، ولكنه ينطوي في الدراما على تعارض ما في قول وأخلاق تعهدات المتكلمين القضائي. وهذا ما يتجلى في اللقاء بين «ريتشارد III» و«آن غلوسستر» (الذي يتشكل في صورة منطقية ماورائية إضافية هي (Asteismus) أو «إعتقال» كلمة موجودة في النص - المساعد اللساني وتعديل مغزاها أو إرجاعها):

غلوسستر: يا من يعجز اللسان عن وصف جمالها.  
هبيني شيئاً من وقتك وصبرك لأبرىء نفسي.

آن: يا من يعجز القلب عن إدراك دنسه.  
لن تستطيع أن تجد عذراً مقبولاً إلا أن تشنق نفسك.

غالوسستر: ولكني بمثل ذلك اليأس أدين نفسي.

آن: وباليأس يلتمس لك العذر. . . .

(الفصل I، المشهد 2).

### النصية (Textuality)

الخطاب «اليومي» والخطاب الدرامي: بعض الاعتبارات

يقرب الخطاب الدرامي في تمفصله «التداولي» كضرب من التفاعل المحدد - السياق من التحادث في الحياة الاجتماعية ويخضع لبعض قواعد المحادثة خارج - الدراما المؤسسة والضابطة لها. وعلى الرغم من ذلك، لا يمكننا أن نذهب بالمعادلة إلى حد أبعد من ذلك بكثير. فالدراما تمثل نموذجاً

«نقياً» للمحادثة الاجتماعية، ويقترب الحوار على نحو محدود جداً مما يحدث حقيقة من لقاءات كلامية في «الحياة اليومية». فلنقارن، على سبيل المثال، بين هذين المقطعين التاليين، الأول مقتطع من نص درامي حديث لكاتب مميز نسبياً («سِنُّ الجريمة - The Tooth of Crime» لسام شيبارد) والثاني مقتطع من سجل لمحادثة حقيقية في مقهى:

(أ)

- بيكي: ماذا فعل جاك؟  
هوس: حضرنا الجلسة.  
بيكي: إليك بكأسك.  
هوس: شكراً. إسمع يا بيكي، هل تعتقد أن شاين مستعد للقيام بجولة؟  
بيكي: أكيد. وهو يتحمس بسرعة. لماذا؟  
هوس: أفكر بأنه يمكننا أن نتجول في الشوارع. لا للمغامرة. مجرد استطلاع، أشعر هنا بأنني مسجون. هذا المكان يدفعني إلى الجنون.  
بيكي: أمر خطير، هوس. جاءنا منذ قليل بأن آيز يشعر بأن أحدهم كان يراقبك.  
هوس: ماذا؟ كان يراقبني أنا؟ ومن هو؟  
بيكي: واحد من الجماعة.  
هوس: هذا ما كنت أتوقعه. عليّ إذن أن أكون ماهراً في التصويب. وهو كذلك.

A

BECKY.What happened to jack?

HOSS. We ran the session.

BECKY Here's your drink.

HOSS. Thanks. Listen, Becky, is Cheyenne ready to roll?

BECKY.Yeah.He's hot. Why?

HOSS. Maybe we could just do a cruise. No action. Just some scouting. I'm really feelin' cooped up in here. This place is drivin' me nuts.

BECKY.Too dangerous, Hoss. We just got word that Eyes sussed somebody's marked you.

HOSS. What! Marked *me*? Who?

BECKY.One a' the Gypsies.

HOSS. It's all comin' down like I said. I must be top gun then.

BECKY.That's it.

(ب)

ك. عَفْوًا ↲ مَا بُحِبَّ أَعْمَلَا بَسْ هَيْدَا الْكَاسْ رَحْ رُدُّو لَأَنُو طَعْمَتُو

مِشْ طَيِّبِي ↲

س. مَا نِيَهْمُكَ، بِسِكِبْلَكَ كَاسْ غَيْرُو ↲

ك. OK ↲ مَمْنُونٌ كَثِيرًا أ... أَنَا مَزْعُوجٌ كَيْفَ صَارَ هَيْكُ لَآكِنْ.

د. بَظُنْ هَيْكُ هَهْ ↲ (ضَحْك) طَيِّبٌ عَلَيْكَ إِنَّتْ ↲

ك. أَكِيدُ ↲

س. كَيْفَ عَادَوْقَكَ ↲

ك. أُوهِ ↲ OK طَيِّبٌ أَنَا آسِفٌ لِأَنُو رَدِّيتُو ↲

د. وَلَوْ بَسِيطَةً ↲

س. إذا مَنَّكَ مَصْدَقٌ مَفْرُوضٌ فِيكَ لَيْشْ مَفْرُوضٌ لَيْشْ  
 مَفْرُوضٌ فِيكَ تَبْلَعُ شَيْ بَتَعْرِفْ إِنْو طَعَمْتُو مِشْ طَيِّبِي؟  
 ك. بَعْرِفْ  
 س. إذا ما  
 ك. بَعْرِفْ  
 س. إذا ما بَدُّكَ يَاهُ لِأَنْو مِشْ... بَارِدْ.

- B C. excuse me ↗ I hate to do this but I'm bringing it back' cause it's stale ↘  
 S. ow well I'll make you another one ↘  
 C. ok ↘ thanks a lot ↘ I I kinda feel bad doing that but..  
 D. I guess so eh ↗ (laughter) well it's your own fault ↗  
 C. I do ↘  
 S. is that more to your liking ↗  
 C. yeah ok well I feel rotten bringing it back ↘  
 D. well no ↗  
 S. Well if you're not satisfied, you should why should why should you eat somethig you've paid for  
 overlap { C. I know.  
 S. if you.  
 C. I know.  
 S. don't want it 'cause it's not... fresh.<sup>(12)</sup>

ويظهر على الفور وبوضوح أن مقطع «شپارد» أفضل ترتيباً  
 وأشد تماسكاً من السجل اليومي إجمالاً، ولكنه من الجدير

(12) المقطعان (A) و (B) عن: Gregory and Carroll 1978, PP. 101 - 102  
 بتصرف يتلاءم مع نقله إلى لغة التحدث اليومي في لبنان. (المترجم)

بالاهتمام تعيين بعض الفوارق الضمنية ودراسة الأوجه الرئيسية التي تميز التحادث الدرامي عن مُساوِقه في «الحياة الواقعية» بصورة أكثر شمولية.

(1) الترتيب النحوي (Syntactic orderliness): يعمل الحوار الدرامي عامة من خلال تلفظات تامة نحوياً أو ذاتية - الاكتفاء، فيما يعمل تحادث «الحياة اليومية» بشكل أقل وضوحاً من حيث تقطيعه. ففيما يطرد المقطع «ب» من خلال جمل غير تامة ومتدلية وبدايات كاذبة وإعادات (أ. . أ، مَفْرُوض فيك، لَيْش مَفْرُوض)، يأتي المقطع «أ»، وبرغم أنه متقن نحوياً، في صيغة وحدات جد - مميزة الحدود. ولا يعود ذلك إلى كيفية الحوار الدرامي «التأليفية» وحسب، بل يعود كذلك إلى متطلبات قابلية الفهم (Comprehensibility) أو قابلية التبع Followability، إذا جاز التعبير، التي تحكم الدراما: «لو كان الممثل يتكلم على المسرح كما يفعل سائر الناس في «الحياة الواقعية» بواسطة استنتاجات ليس لها مقدمات وسوء إفتتاح الكلام وتلميحات واستطرادات وكسور جمل، الخ... لظنُّ المشاهدون بأن الممثل لم يحفظ دوره؛ والأهم من ذلك أن المشاهدين قد لا يكونون راغبين بالحصول على المعلومات التي يفترض أن يحصلوا عليها» (غريغوري وكارول 1978، ص. 43). يفسر ترتيب النص الدرامي النسبي قابلية إعادته (Repeatability). قد يصعب افتعال تحادث الحياة اليومية في تقطيعها ونزوعها إلى اللاترباط المنطقي، فيما يمكن تفعيل سياق الخطاب الدرامي تماماً في صيغ متنوعة لا حصر لها.



## (2) القوة الإعلامية (Informational intensity) : يشمل

الكثير من محادثاتنا اليومية على ما سماه العالم الأنثروبولوجي «مالينوفسكي» (Malinowski) بـ «عدوى التواصل» (Phatic communion)، وهو تأثير لفظي «يستخدم في ترسيخ روابط الاتحاد الشخصي بين الناس الذين يجمعهم توق العشرة دون أن يقوم بتوصيل الأفكار» (1930، ص. 315). وذلك يعني بأن دور المحادثة «الاجتماعي» يفوق دورها الوصفي والإعلامي: فالمنطوق بالفعل تكون له في أكثر الأحيان، أهمية أقل من واقع قول أمر ما، لينتج عن ذلك بأن الإعلام الدلالي يتدنى مراراً في التحادث الاجتماعي، ولا سيما يكون هنالك صلة ما مسبقه تجمع بين المشاركين فيه. يختلف الأمر بالنسبة إلى الدراما، ذلك أن دور نقل - المعلومات الخاص باللغة ثابت بصورة عامة: كل تلفظ له فعله، وكل منطوق له شأنه في نقل الفعل وتوابع «خلق» - العالم» المطرد على نحو ما. فالإشارات «التأشيرية» التي تستخدم في ترسيخ الإحتكاك وصيانتها بصورة عامة، تؤمن جريان المحادثة وتزود المتكلم بالتغذية المرتدة (Feedback) (أو الفعل المرتد) أكثر مما تزوده بالمعلومات (بعض التلفظات في «ب» مثل، «بُظُنْ هَيْكُ» «إيه» «OK»، «طَيَّبْ») تكون مختزلة في الدراما إلى حد كبير. حتى الشخصيات التي تقوم بينها صلة راسخة مفترضة - مثل شخصيات «شيفارد» - فإنها تتبادل تلفظات غنية إعلامياً.

## (3) صفاء ما في القول (Illocutionary purity) : وفي هذا

المعنى، يعتبر ما في قول الحوار الدرامي أكثر صفاء مما هو عليه في محادثات «الحياة اليومية». فإذا كانت أكثر المحادثات

الاجتماعية تقوم على استسلامها لجريانها ومحافظةها على الصلات التي تتضمنها، فقد يكون فعل الكلام المنشأ غير مميز وغير ذي أهمية نسبياً أكثر الأحيان. وكما تقدم، يعتبر أطراد ما في قول الحوار في الدراما جوهرياً بالنسبة إلى نمو الفعل. ويصح ذلك على مستوى فعل الكلام - الكبير الذي يؤلف وحدات كلية تنبني داخل الدراما على نحو أفضل وأكثر تماسكاً مما تكون عليه في أية بنية يمكن تصورهما خارج - الدراما، يُولَّدُ فيه ما في القول الفرد ما في القول التالي في سلسلة دينامية.

(4) تَحْكُمُ توزيع - حق الكلام (Floor- apportionment control): يعتبر الترتيب النسبي الذي تتناوب فيه شخصيات «شيبارد» على القيام بدور المتكلم أحد الفوارق القاطعة بين المقطعين الواردين أعلاه. لا مكان فيه لتداخل الكلام أو انقطاعه المميزين للمقطع «ب» على نحو بارز. تظهر مسألة توزيع - حق الكلام - تعيين الأدوار أثناء الكلام (أنظر، ساكس و. al: 1974؛ غوفمان 1975؛ پرات 1977) - المتقن إلى حد كبير ببراعة نادرة في الدراما بقدر ما يحافظ الحوار على تمفصله التقليدي في مساهمات محددة على نحو جيد أو كلمات، تلي معه الكلمة الأخرى (وتتوالد من خلالها طبعاً) بطريقة منطقية ومفهومة: [في الدراما] تعتمد كتابة النص على انتقال - الدور. إذ يمكن لأية عبارة تؤديها الشخصية - عدا العبارة الأولى - أن تكون العبارة التي «أنشأها» المتكلم السابق (غوفمان 1974، ص. 510). وتكون إمكانية «التنافس» من خلال التداخل والمقاطعة محدودة لأسباب

واضحة تتعلق «بإمكانية التتبع»، ويكون حق أخذ - الدور راسخاً في جميع الأحوال على أسس دراماتورية أكثر مما يكونه على أساس مبادئ تحادثية ديموقراطية. ومن المحتمل أن يحصل البطل (البروتاغونست) على «أدوار» أكثر وأطول مما تحصل عليه الشخصيات الثانوية، وأن يجيز لنقل - المعلومات أو تغيير - العالم الأكثر أهمية بأن يفتح من دون أن يقاطع ومن دون أن يُطالب المتكلمون «بحقوق» استثنائية، الخ. هكذا يجري تطويق تنازع حق الكلام الذي يحصل في المحادثة خارج - الدراما، الذي يحاول المتكلمون التلون الممكنون من خلاله أن «يتزعوا» حقهم في الكلام عبر التداخل أو ترديد صدى المتكلم الحالي طلباً للسماح بالمقاطعة وتجاهلاً لمن يرغب بالكلام، الخ. (أنظر، ساكس و. al. 1974)، عبر الحاجة إلى التركيز على الشخصيات الرئيسية والسماح لهم بقدر ما يتطلبون من حيز للكلام (بما في ذلك صيغة المونولوج) كي يقوموا بأدوارهم الدرامية ويتابعوا مساهماتهم الواحد تلو الآخر.

### التماسك النصي (Textual coherence)

وبالاختصار، يُفسر التحكم النصي الذي يخضع الحوار الدرامي له هذه الفوارق بين هذين النسقين. فبينما يمكن اعتبار المحادثة العفوية نصاً في المدى الذي تشكل معه وحدة متميزة مبنية على نحو متماسك ما دلاليّاً وتداوليّاً (يتقاسم المتكلمون مواضيع (Objects) الخطاب ومواضعه (Topics) نفسها وترتبط

تلفظاتهم بمرجعية - مساعدة، الخ؛ أنظر، بيتوفي وريزر -  
1973 Rieser؛ فان ديك 1972، 1975، 1977؛ درسler -  
1977 Dressler)، يبدو من الواضح أن الضوابط النصية التي تحكم  
أطواره تكون فضفاضة أكثر من تلك التي تحكم الحوار الدرامي.  
وبناء عليه، يجوز استخدام الاستطرادات والتكرار والاستنتاجات  
بلا مقدمات وتغيرات الموضوعات المفاجئة، وفي أكثر الأحيان،  
يجوز حتى عدم الحسم الإجمالي من غير أن يلحق ذلك أي ضرر  
بنجاح - غرض المحادثة. ومن ناحية ثانية، يكون الحوار الدرامي  
عادة مقيداً بقوة في أي موضع منه بمستويات تماسك النص  
المختلفة. ويمكن اختزال هذه المستويات على الشكل التالي:

التماسك (Coherence) الفعلي («الفعل»): يتحمل الحوار  
صيغتي أفعال الكلام التي ينشئها والأفعال المنشأة خارج - اللسان  
والتي يقوم بروايتها معاً، المسؤولية الرئيسية لتجلي الدراما في  
ديناميتها الفعلية. وهذا ما يستوجب ترتيباً زمنياً وتشكلاً بنية تحتية  
فعلية خاصّين بأفعال الكلام التي تظهر أقل ترابطاً في النصوص  
غير - الدرامية.

التماسك المرجعي: يتعرض الحوار في توليه دور «خلق -  
العالم» لضوابط مرجعية ومرجعية - مساعدة أكثر مما تتعرض له  
النصوص العفوية. فضرورة خلق عالم الخطاب المتماسك  
وصيانه بحيث يتمكن الحضور من تعيين مسبق لعناصره، يستلزم  
سلسلة من «المراجع» الدرامية المتينة والمحدودة تقريباً في  
خصائصها المثبتة إلى أن يصار إلى تعيين خصائص أخرى.

تماسك الخطاب: يمكن لأي تحادث أو أي مونولوج داخل الدراما أن يكون مهياً لأي «موضع» تام للخطاب (أو الفكرة الرئيسية الإجمالية Theme) تكون فيه التغيرات الطارئة بارزة تماماً بما يتفق مع إمكانية التتبع المطلوبة. ويمكن كذلك لمواضيع الخطاب الفردية (التي يجري الرجوع إليها في مجرى التحادث أو المونولوج) أن تدخل في ترتيب إستراتيجي بدلاً من أن تكون عشوائية (كما هو حال المحادثة العادية في أكثر الأحيان).

التماسك المنطقي: وبالإضافة إلى تماسك المحتوى القضائي للحوار فيما يتعلق بالعالم الدرامي ككل، يمكن للشخصيات الدرامية الفردية أن تقوم بخلق «عوالم فرعية» متماسكة على نحو ما في مجرى المسرحية. ويمكن للمواقف القضائية التي تعبر عليها الشخصيات في رجوعها إلى العالم الدرامي «الحقيقي» أو العوالم البديلة «الممكنة» التي توجد لها هي نفسها، أن تكون منوطة بتعيين حال «العالم» المذكور (مثل عالم تمنيات المتكلم والتخيلات، الخ). ويمكن للجهات التي يناط بها ذلك (الأخلاقية، الإرادية، الخ). أن تكون مميزة للشخصيات الدرامية (انظر المقطع التالي).

التماسك البلاغي والأسلوبي: قد يوجد النص الدرامي المتين «لغته الفردية المميزة» أو الأسلوب الإجمالي المميز في صيغه النحوية والبلاغية التي تتكرر ارتداداً (Recurrent) وفي تكرار المفردات (Iteration) (إعادة وتلوين الكلمات والعبارات نفسها)، وفي صيغ ما في الأقوال المسيطرة، إلخ. . ويمكن أن

تتمايز الشخصية الدرامية الواحدة من خلال أساليب مماثلة - نمط مفضل لأفعال الكلام، ولصور بلاغية مميزة أو لمجموعة من الصور، وللمفردات الشخصية المميزة، الخ. - ويمكن للدراما في أكثر الأحيان أن تطرد من خلال تشكيلات قوى بلاغية متعارضة تتجلى في شخصية واحدة أو أكثر أحياناً (لا يمكن أن يكون لكل شخصية قوة بلاغية مميزة).

التماسك الدلالي: يبرز التواصل على مستوى الدلالات الدرامية الحقيقية وعلى مستوى الدلالات بالتضمن في عمل نظائر المواضع (Isotopies)، أو «المستويات الدلالية المتجانسة» التي «تتموضع فيها جميع النصوص» (غريماس 1966، ص. 53). وتشكل نظائر المواضع هذه، عند «غريماس»، عبر تكرار السمات (Semes) أي ذرات المعنى الأساسية التي تظهر - من جديد لتعين ضوابط السياق على المعنى (أو وحدات الصنف - Classemes). هكذا، يمكن اعتبار الجملة «I Love English runners» (أحب الـ Runners الانكليز) بأنها ترجع إلى (أ) Runners = الرياضيين (ب) Runners = الفاصولياء، ويتوقف ذلك على أي من نَظِيرَيِ المَوَاضِعِ هو المقصود هنا، «الرياضة» أم «الغذاء». نظائر المواضع هذه تفسر تماسك كودات النصوص. عندما يكون هنالك إمكانية لوجود أكثر من مستوى تفسيري واحد متماسك (في مسرحية «ميدلتون» Middleton، اللعب بالشطرنج A Game at Chess، يعمل «اللعب» و«النظام السياسي» كنظيرين في آن واحد)، يقال في النص إنه متعدد نظائر مواضعه.



## نحو دراسة دراماتولوجية

### توحيد معايير الدراسة

جمعنا في هذا الفصل سلسلة إنتقائية إلى حد ما، من المعايير التحليلية من أجل إلقاء الضوء على الخطاب الدرامي . وقد أوحينا بأن وجهات النظر التداولية والدلالية والبلاغية التي أوجزناها تلائم فهم لغة الدراما مباشرة أكثر من الدراسات التقليدية النقدية - الأدبية أو أكثر من مقاربات علم السرد (Narratology) . فالتحليل الدراماتولوجي المحض للمسرحية - تلك التي تتعلق بالمحاور المميزة التي تتجلى فيها الدراما ومعانيها - لا يمكن أن تتجاهل العوامل البشخصية والتفاعلية والسياقية التي عالجنها . ولكن كيف يمكن لهذه المفاهيم المتنوعة أن تتوحد باقتصاد على نحو يسمح بتحليل متماسك للحوار الدرامي وتوابعه السيميائية؟ سوف نحاول أدناه أن نصوغ «شبكة» تحليلية أولية، أو بالأحرى «سجلاً» Score معداً لمثل هذا الغرض .

### السجل الدراماتولوجي (A dramatological score)

تمثل ترسيمة الأعمدة الثمانية عشر المقدمة أدناه تقطيعاً - مصغراً إلى حد كبير لنص الأبيات التسعة والسبعين الأولى من هملت الذي نحن بصدد دراسته . يجري تحليل كل مقطع من الخطاب - المميز على أساس تبدل التوجيه التأشيرى و/أو قوة ما في القول - إلى أجزائه المكونة له أو التوابع السيميائية بالتوافق مع المحاور التداولية والدلالية والبلاغية التي تعمل من أوله إلى



آخره. يزود كل عمود بمفهوم واحد من المفاهيم المدروسة في هذا الفصل وغيرها.

يمكننا أن نقرأ السجل أفقياً حيث تتعين المستويات المختلفة التي يعمل عليها مقطع ما في وقت واحد، أو عمودياً من أجل تثبيت العينات المتواصلة طوال المقطع مثل إستراتيجيات متكلم ما ونمو التفاعل وهلمّ جرّاً. لا يقدم التخطيط في حد ذاته تفسيراً للنص، برغم أن بعض الأعمدة (ولا سيما العمودين الأخيرين) تعتبر تأويلية في طبيعتها على نحو مباشر أكثر من غيرها، وهي بالتالي عرضة للجدل أكثر من غيرها. ولا تقوم مثل هذه الدراسة بتفسير المستويات الفعلية - الكبرى الخاصة بالسيوزت (الحبكة) والخرافة التي يفترض بأي تفسير للدراما أن يأخذها بعين الاعتبار بصراحة تامة. وهي تقتصر بالأحرى على مظهر النص الذي جرى إغفاله أكثر من غيره في الماضي، أي طور نمو الخطاب - ومعه بالتالي المستويات الفعلية - الصغرى. وهي تتوخى بذلك أن تزودنا بأداة دقيقة أكثر من تلك الأدوات التي جرى تبنيها تقليدياً في تشریح اللغة والفعل والشخصية وما بينها من صلات والأنباء الحقيقي للعالم التخيلي في الدراما.

## الأعمدة

- 1 - الشعر. [تشير مراجع الآيات إلى «هملت، أمير الدانمرك»، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا]<sup>(13)</sup>.

---

(13) تشير في الأصل إلى : Shakespeare, Hamlet, Complete works ed. W.J. Craig, London. OUP, 1905.

2 - مقطع . قد لا يتطابق بالضرورة مع البيت أو الكلمة المفردة ولكنه يشير إلى وحدة ما في القول التأشيرية الجديدة .

3 - المتكلم .

4 - المستمع (المستمعون) . الإسم الأول الوارد هو إسم المخاطب الحالي ( المرسل إليه) ؛ الأسماء الواردة بين هلالين تشير إلى الشخصيات الحاضرة التي يحتمل أن تكون مشاركة بصفتها مستمعة ولكن لا يجري مخاطبتها مباشرة .

5 - التوجيه التأشيرى . يجري تمثيل الإرجاعات التأشيرية الظاهرة رمزياً كما يلي :

- التأشيرة - الضمير («أ» / أنا / أنت / نحن / هو ، إلخ .) .
- التوجيه التأشيرى الأقرب نحو المتكلم (أ / أنا) .
- جمع التوجيه التأشيرى الأقرب نحو المتكلم (ن / نحن) .
- التوجيه نحو المستمع (ت / أنت) .
- التوجيه التأشيرى الأبعد نحو الغائب (هو / هي / هـ / ها / هما / هم / هن) .
- التأشيرات الفضائية .
- التوجيه التأشيرى الأقرب نحو السياق (هنا) ↓
- التوجيه التأشيرى الأبعد نحو المكان الآخر (هناك) ↑
- ⌚ التأشيرات الزمنية
- ⌚ التوجيه التأشيرى الأقرب نحو سياق الزمن (الآن) ↓

⤴ التوجيه التأشيرى الأبعد نحو الزمن الآخر (آنذاك)

▲ التأشيرات التابعة

↕ التوجيه نحو النشاط الحالى (مثال على ذلك، نحو الحارس أدناه).

▲ التوجيه نحو النشاط الغائب.

■ تأشيرات المواضيع (ملاحظة: يشار إلى الشبح كموضوع في هذا المقطع).

⬇ التوجيه التأشيرى الأقرب نحو الموضوع الحاضر في الموقف الحالى (هذا / هذه / هؤلاء)

⬆ التوجيه التأشيرى الأبعد نحو الموضوع المتنقل أو الغائب (ذلك / تلك / أولئك).

6 - صيغة الفعل: التوجيه نحو الحاضر والماضي والمستقبل. الرموز هي التالية: مض: المضارع؛ مض ت: مضارع تام؛ ما: الماضى؛ إس: صيغة الإستقبال؛ تم: صيغة التمني («عاش الملك...») أمر: صيغة الأمر (على الرغم من أن التمني والأمر لا يعتبران صيغتين للفعل تماماً بل يعنيان مواقف خاصة).

7 - القناة. يشمل هذا العمود غير المتجانس إلى حد ما القنوات المادية المسيطرة التي تعمل الشخصيات على طولها (الصوتية أو المرئية) بالإضافة إلى الحالات الجسدية والنفسانية والإنفعالية والتصورية التي يعبر عنها المتكلم، والإرجاعات التي

تستلزم الحركات، الخ. ويعيّن المحاور التي ينمو معها الاتصال (المادية والذهنية والإنفعالية) وتشرك جسد الممثل في الإتصال ونزوع الشخصيات الفردية (نحو العالم المادي أو النشاط العقلي أو نحو أجسادهم بالذات أو حالتهم الإنفعالية). في المقطع المدروس، تجدر الإشارة إلى التقارب بين القناة الصوتية (المتشاركة مع المجهول أو مع الخطر) والبصرية (المتشاركة مع ظهور الطيف). النشاط العقلي يتشارك مع رموز «هوراشيو» على نحو ثابت:

① القناة السمعية (Acoustie) (تؤكد على فعل الاستماع/ التكلم).

② القناة البصرية (تؤكد على فعل التطلع والمشاهدة).

③ الجسد (الإرجاع الذي يشير إلى تورط المتكلم أو المحاور جسدياً في المشهد).

④ الحركة (الإرجاع الذي يستلزم حدثاً كينزياً محدداً).

⑤ الحالة الإنفعالية (الإرجاع إلى الموقف أو رد الفعل).

⑥ النشاط العقلي (نزعة تصورية عقلية، التعبير عن المفاهيم).

8- موضع (Topic) / موضوع (Object) الخطاب. نعني

«بموضع الخطاب» الفكرة الرئيسية الإجمالية أو الشأن الرئيسي الذي يهتم التحادث. وبذلك يبرز المقطع المدروس ثلاثة مواضع رئيسية: الحرس نفسه والطيف وأخيراً الأحداث التي تشرح الموقف الحاضر. ونعني «بموضوع الخطاب» الفرد الذي يجري

الرجوع إليه داخل كل مقطع سواء كان شخصاً، شيئاً، حدثاً أو فكرة هكذا، قد تظهر عدة مواضيع داخل موضعٍ إجمالي ما. هذه المواضيع تشكل عالم الخطاب الدرامي.

9 - قوة ما في القول. لقد اعتمدنا تصنيف «سيرل». وقد يكتنف الغموض بعض المراحل، ولكننا نشير إلى قوة التلطف الظاهرة. ولا تظهر أفعال الكلام - الكبرى في المقطع المدروس، بل يتطلب ذلك حاشية إضافية. عندما نورد رمزاً مزدوجاً يكون الأول مستعار من تصنيف «سيرل» (1975b) أما الثاني فقد ابتكرناه من أجل تعيين نمط - الفعل المستخدم على نحو دقيق أكثر الرموز:

!	التوجيهيات (Directives)
!!	الأمر (Command)
؟!	السؤال (Question)
√!	الدعوة/الطلب (Invitation /request)
+	التمثيلات (Representatives)
+	التوكيد (Assertion)
+ +	التثبيت (Affirmation)
- +	السلب (Negation)
≡ +	الإفترض (Hypothesis)
ب	البوحيات (Expressives)
ب ب	الشكر (Thanks)
ب ب	ترحيب/ تحية (Greeting/salute)

ب	اعتذار (Apology)
و	الوعديات (Commissives)
وع	وعد (Promise)
ون	نذر (Vow)
وب	تعهد (تولي المهام) (Undertaking)
ت	التصريحات (Declarations)

عندما تَرِدُ قوة ما في القول بين هلالين فإن ذلك يشير إلى فعل كلام غير مباشر، فيما يشير الرمز الأول إلى القوة الظاهرة المستخدمة. هكذا يشير + || (ع ت) إلى تأكيد يتضمن تعبيراً عن الشكر. يمثل فعل الكلام الذي يقتضي فعل كلام آخر بالرمز ◀. وبالتالي يَرِدُ الأمر على النحو التالي !! ◀ !!). الخط المنحرف الفاصل للرموز يشير إلى فعلين داخل المقطع الواحد.

10 - الإنشائي الظاهر. هو فعل كلام تتميز قوة ما في قوله من خلال فعل إنشائي («أنا آمرك...»). يشار إلى وجود مثل هذا الفعل بالعلامة +.

11 - وَقُع ما بالقول، عند الإمثال لأمر ما، مثلاً، يكون وَقُع ما بالقول قد أُنْجِزَ، ويشار إلى ذلك بعلامة +. وعندما لا يُمَثَّلُ له، يشار إلى فشل إنجاز الوقع بالعلامة -. وعندما يبطل الأمر (كأن يستحيل تنفيذه مثلاً) تظهر علامة X.

12 - المقتضيات/الصور البلاغية. يشار إلى المعاني غير الملفوظة التي تقوم على أساس مبدأ التعاون وإلى صور الكلام

الرئيسية المحدودة - السياق .

13 - الجهة/المواقف القضائية . إنه عمود منطقي يناط به الموقف من المحتوى القضائي للتلفظ الذي يعبر عنه المتكلم (اعتقاد، احتمال، الخ) . وبالتالي الجهة التي تحكم المقطع . وهي تشير إلى موقف المتكلم العقلي من العالم الدرامي ومن خطابه معاً ، وإلى الحدود التي انبنى على أساسها العالم التخيلي ومعه العوالم البديلة الممكنة . الرموز:

ق	الضرورة الحقيقية (بالضرورة ق) .
~ ق	الضرورة الحقيقية (سالبة) (بالضرورة ليس ق)
إمكان ق	الإمكان الحقيقي (يمكن أن تكون ق)
ق؟	الإمكان الحقيقي : استفهامي (هل ق؟)
ف ق	الإمكان الحقيقي : افتراضي (إذا كان ق)
إحتمال ق	الإحتمال الحقيقي (يحتمل أن يكون ق)
~ إمكان ق	الإمتناع الحقيقي (لا يمكن أن يكون ق)
ي ق	اليقين المعرفي (أعرف أن ق)
~ ي ق	الشك المعرفي (لا أعرف أن ق)
ص ق	جهة الاعتقاد (أعتقد أن ق)
~ ص ق	جهة (سلب) الاعتقاد (لا أعتقد أن ق)
ر ق	جهة الإرادة (أريد/أرغب أن ق)
~ ر ق	جهة (سلب) الإرادة (لا أريد/لا أرغب أن ق)
خ ق	جهة الواجب الأخلاقي (يجب عليك ق)
~ خ ق	جهة اللاواجب الأخلاقي (لا يتوجب عليك ق)



خ ~ ق    جهة التحريم الأخلاقي (يجب عليك ألا ق)  
ح ق        جهة التحليل الأخلاقي (تستطيع أن ق)

عندما تُجسّد جهة ما جهة أخرى، نشير إلى ذلك بوضعه بين معقفين. هكذا فإن ر [ي ق] تشير إلى «أريد أن أعرف ق». أما الهلالان فإنهما يعنيان الجهة المضمرة.

14 - الأنافوره. نشير إلى نوعين من الإرجاع الأنافوري: الداخلي أو الإرجاع «الأندوفوري» (⇐) إلى المرجع السابق في النص اللساني - المساعد (الذي نوره بين مزدوجين)، والخارجي أو الإرجاع «الأكزوفوري» (⇒) إلى ضمائر الغائب «هو» «هي» «هم»، الخ. خارج - النص اللساني وغير الموجودة في الموقف الحالي، ولا تتعين بشكل خاص في النص - المساعد. (ملاحظة: الطيف لا يَرِدُ تحت هذا الإسم مطلقاً، ولكنه يجري الرجوع إليه باستمرار بصفته «هو» (الغائب) الذي لا يتعين بشكل خاص). أما الإرجاع المفترض فإنه يرد بين هلالين.

15 - اللغة الماورائية. يشتمل هذا العمود على جميع الإرجاعات إلى الرسائل والكودات واللغات الفردية وفعل التكلم أو الإستماع والعلم واللغة بصورة عامة، الخ. وهذا يعني أننا نورد حاشية إضافية باللغة كلما استخدمت كموضوع للخطاب. الرموز:

ر        الإرجاع إلى الرسالة.  
ك        الإرجاع إلى الكودة.  
د        الإرجاع إلى اللغة الفردية أو الأسلوب.

غ	الإرجاع إلى الميزات البلاغية أو الأسلوبية الخاصة.
ط	الإرجاع إلى نمط فعل الكلام (إلى «الحكاية» السردية في المقطع المدروس مثلاً).
◀	الإرجاع إلى فعل التكلم.
👂	الإرجاع إلى فعل الاستماع.
س	الإرجاع إلى السكوت، عدم التكلم.
ل	الإرجاع إلى اللغة بصورة عامة.



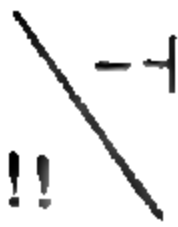







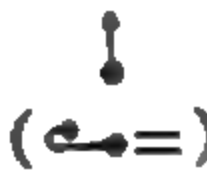








16 - توابع أخرى. التابع السيميائي الذي لم نشر إليه في موضع آخر (كالتأثيري مثلاً).

17 - المفردات الصغرى (Lexemes) / نظائر المواضع / البدائل (Paradigms) الدلالية.







يخصص هذا العمود الدلالي الواسع لتعيين مستويات التماسك الدلالي والمعجمي الرئيسية العاملة طوال المقطع. ونشير إلى أهمية المفردات الصغرى المكررة ونظائر المواضع المتينة ودلالات التضمن البدائية. ومن الواضح أنه عمود تأويلي يتضمن العوامل الخارجية بالنسبة إلى المشهد المعني.

(فالبدائل مثل «المرض» أو «العجلة» لها أهميتها بالنسبة إلى الدراما ككل. وفي نطاق ذلك يجري اختيار الأجزاء المميزة الهامة من خلال استعادتها).

18 - الكودات الثقافية. يتصل هذا العمود مباشرة بالعمود السابق ويخصص لتعيين المعايير الاجتماعية والدينية والأخلاقية والأبيستمولوجية والفكرية الرئيسية المنشودة في الحوار.

10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
إنشاء ظاهر	قوة صافي القول	موضع موضوع	قناة	صيغة الفعل	توجيه تأثيري	مستمع	متكلم	مقطع	بيت شعر
	؟!	موضع: حارس موضوع: آخر		مض.		فراند.	بر	من هناك؟	1
	"	"		أمر		فراند. بر.	بل... أحب		2
!!	"	"		أمر		فراند. بر.	قف .. نفسك؟		2
ب ح		موضوع: ملك		تم		فراند.	عاش الملك		3
؟!		موضوع: بر.				فراند. بر.	برناردو؟		4
+ +		موضوع: نفسه				فراند.	أجل أنا		5
+ + (ب ب)		موضوع: زمن		مض.		فراند. بر.	جئت... دقة		6
+		موضوع: زمن		مض. ت.		فراند.	دقت... عشرة		7
!!		موضوع: فراند. نوم		أمر		فراند.	فاذهب.. فرانيسكو		7
ب ب		موضوع: حارس/ تبديل				فراند. بر.	شكراً لي		8
+		موضوع: الطقس		مض.		فراند. بر.	البرد قارس		8
+		موضوع: روح					وفي... ضيق		9



11	12	13	14	15	16	17	18
وقع ما بالقول	مقتضيات/ صور بلاغية	حجة	أنافوره	لغة ماورائية	توابع أخرى	مفردات/ تظائر مواضع	كودات ثقافية
-		ر [ي ق]			تابع تأثيري	هوية هناك (مجهول)	
		خ ق		☺	”	هوية	
+		خ ق		☺	”	”	
	مقتضـ: «صديق»	رق			إشارة اتفاقية	ملك	وطنية
+		؟ ق			تسمية	هوية	
		ق	↩ «بار- ناردو»		”		
	مقتضـ: «شكر»	ق			الزمنية		
	مقتضـ: «الوقت متأخر»	ق			”	سحر (منتصف الليل)	
+		خ ق			تسمية	يوم	
		ق					
		ق				برد (قبر)	
						مريض (إعتلال)	

10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
إنشاء ظاهر	قوة صافي القول	موضع موضوع	قناة	صيغة الفعل	توجيه تأثيري	مستمع	متكلم	مقطع	بيت شعر
	؟!	موضوع: الحارس/ الطقس		مض. ت.	←	فران.	بر.	هل... حادثة	10
	-	موضوع: الطقس				فران. بر.		ولا... يتحرك	10
	ب C	موضوع: الزمن				فران.	بر.	ادهب... مساؤك	11
	موضوع: هور. / مار. / الحارس			مض. (إس.)	←	فران.	بر.	إذا... في الخفارة	12- 13
	موضوع: هور. / مار. / إلحاح			أمر	↑	فران.	بر.	مرهما بالإسراع	13
	موضوع: هور. / مار			مض.	↑	فران. بر.		أطن... اسمعها	14
	موضوع: الآخر			أمر		هور. / مار. (بر.)	فران.	قف هوا!	14
	موضوع: الآخر			مص.	↑	هور. / مار. (بر.)	فران.	من هناك	14
	موضوع: هور. / مار. / الداغرك				↓	فران. / (بر.) مار	هور.	صديقان .. الأرض	15

18	17	16	15	14	13	12	11
كودات ثقافية	مفردات / نظائر مواضع	توابع أخرى	لغة ماورائية	أنافوره	جهة	مقتضيات / صور بلاعية	وقع ما بالقول
	سكون (قر)				ق؟		+
	سكون (قر)				ق~		
					رق		
		تسمية			ف ق		
	عجلة		هـ راشيو ومارسللو	خ [ق]			×
			هـ راشيو ومارسللو	ص ق			
				خ ق			+
	هوية هناك (مجهول)	تابع تأثيري			ر [ق]		+
وطنية		، ،			ق		




















10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
إنشاء ظاهر	قوة صافي القول	موضع موضوع	قناة	صيغة الفعل	توجيه تأثيري	مستمع	متكلم	مقطع	بيت شعر
	+ (ب C)	موضوع: هور. مار. داغترك	👁			فران. (هور. بر.)	مار.	ومواليان .. الداغترك	15
+	ب C	موضوع: هور. مار. زمن		تم.	هور. مار. (بر.)	فران.		ليلة سعيدة	16
	!! (ب C)	موضوع: فرا. (ب C)		أمر	فران. (هور. بر.)	مار		آ... الكرام	16
	؟!	موضوع: فرا. حارس	مض. ت.		فران. (هور. بر.)	مار.		من بديلكم؟	17
	+	موضوع: فرا. بر. حارس	مض.		مار. (هور. بر.)	فران.		برناردو .. مكاي	17
+	ب C	موضوع: مار. زمن		تم.	مار. (هور. بر.)	فرا.		ليلة سعيدة	18
		موضوع: هور.	👁	أمر مض.	هور. (مار.)	بر.		قل... هناك؟	18- 19
	+ (+ +)	موضوع: هور.	✂		بر. (مار.) (= م)	هور.		قطعة منه	19
	ب C	موضوع: هور. مار.			هور. مار.	بر.		مرحبا.. الكريم	20



























11	12	13	14	15	16	17	18
وقع ما بالقول	مقتضيات / صور بلاغية	جهة	أنافوره	لغة ماورائية	توابع أخرى	مفردات / نظائر مواضع	كودات ثقافية
		ق			تابع تأثيري	دائمركي	بطولة وطنية
		رق					
		خ ق				جندي شريف	أخلاق عسكرية
+		[رق]				هوية البديل	
		ق			تسمية	البديل (اغتصاب السلطة)	
		رق					
+		خ ق ق؟			تابع تأثيري تسمية	هوية هناك	
	مقتصص: «أنا بردان»	ق		«هوراشيو»		عدم اكتمال	
		ق			تسمية		













10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
إنشاء ظاهر	قوة صافي القول	موضع موضوع	قناة	صيغة الفعل	توجيه تأشير	مستمع	متكلم	مقطع	بيت شعر
		موضع: طيف موضوع: مجهول زمن	مض. ت.			بر. (مار.)	هور.	قل لي... الليلة؟	21
	+ (- +)	موضوع: بر. رؤية	مض. ت.		مع	هور. (مار.)	بر.	لم... شيئاً	22
	+	موضوع: هور. روح	مض.	مع	مع	بر. (هور.)	مار.	يقول... عليه	23 - 24
	+	موضوع: هور. رؤى		مع	مع	بر. (هور.)	مار.	بصدد ... مرتين	25
	+	موضوع: هور.	مض. ت.	مع	مع	بر. (هور.)	مار.	ولذا... معنا	26
	+	موضوع: زمن		مع	مع	بر. (هور.)	مار.	للخفارة ... الليلة	27
	+	موضوع: طيف	شرط			بر. (هور.)	مار.	فإذا... ثانية	28
	+	موضوع: هور. طيف	شرط		مع	بر. (هور.)	مار.	دعم... وتكلم معه	29
	+	موضوع: طيف	إس.		مع	مار. (بر.)	هور.	لا، لا. يظهر	30
	!!	موضوع: هور.	أمر		مع	هور. (مار.)	بر.	اجلس قليلاً	30
	V!	موضوع: هور. حكاية	أمر		مع	هور. (مار.)	بر.	ولتهاجم... أذنك	31
	+	موضوع: حكاية	مص.		مع	هور. (مار.)	بر.	التي... روايتنا	32

18	17	16	15	14	13	12	11
كودات ثقافية	مفردات / نظائر مواضع	توابع أخرى	لغة ماورائية	أنافوره	جهة	مقتضيات / صور بلاغية	وقع ما بالقول
تخلص من شيء التسمية (لا يمكن تسميته) ثانية (← ماض)				⇒ (طيف)؟	ق؟		
فرجة				ق			
عقلية - شكاكة	وهم	تسمية	ق [ـ ص ق] ⇒ «هوراشيو»				
		لا يمكن تسميته	⇒ (رؤى) ق				
دعوة		⇒ «هوراشيو» ق					
فرجة		ق					
فرجة		⇒ (طيف) فق					
		إمكان ق					
عقلية - شكاكة	~ إمكان ق						
							+
							خ ق
عسكرية						مغلاة خ [ق ق]	+
عسكرية			ط	⇒ «آذان»	ق		

10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
إنشاء ظاهر	قوة صافي القول	موضع موضوع	قناة	صفة الفعل	توجيه تأثيري	مستمع	متكلم	مقطع	بيت شعر
	+	موضوع: طيف / رؤى	مض. ت. 		مع 	هور. (مار.)	بر.	بما... متعاقبين	33
	√!	موضوع: أنفسهم / الوضعة		أمر	مع 	بر. / مار.	هور.	فلنجلس إدن	33
	√!	موضوع: حكاية		أمر	مع 	بر. / مار.	هور.	وليحدثنا... برناردو	34
		موضوع: زمن الحكاية / نجم		مض. / ما.		هور. (مار.)	بر.	في الليلة ... السماء	35 - 37
	+	موضوع: نجم		مض.	 	هور. (مار.)	بر.	حيث... يشتعل	38
		موضوع: بر. / مار.			مع 	هور. (مار.)	بر.	كنا... وأنا	38
		موضوع: زمن الحكاية				هور. (مار.)	بر.	والجرس .. الواحدة	39
	!!	موضوع: مار. / حكاية		أمر		بر. (هور.)	مار	صمتاً... تتكلم	40
	+	موضوع: طيف		أمر / مض.		بر. / هور.	مار.	انظر... ثانية	40
	+	موضوع: طيف / هملت العجوز		مض.		مار. / هور.	بر.	في توفي	41
	+	موضوع: تعلم هور.		مض.		هور. (بر.)	مار.	أنت... هوراشيو	42

18	17	16	15	14	13	12	11
كودات ثقافية	مفردات / نظائر مواضع	توابع أخرى	لغة ماورائية	أنافوره	حجة	مقتضيات / صور بلاغية	وقع ما بالقول
					ق		
					خ ق		+
				 (ظهور)	خ [ق ق]		+
				 «نجم»	ق		
	إيماء «ايقوني»			 «نجم»	ق		
	رواية						
	كاذبة موجهة ← الآن						
					ق		
		تحويل المرجع السردى إلى ايقوني	س		خ ق		+
	صورة زائفة للملك الميت			 (طيف)	خ ق / ق		+
	صورة زائفة للملك الملك			 الملك	ق		
					ق		
	محافظة (سكولستية)				ق		

10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
إنشاء ظاهر	قوة صافي القول	موضع موضوع	قناة	صيغة الفعل	توجيه تأثيري	مستمع	متكلم	مقطع	بيت شعر
	!!	موضوع: هور- / روح / مرسل إليه		أمر		هور- (بر-)	مار-	خاطبه	42
	؟!	موضوع: طيف / هملت العجور		مض-		هور- (مار-)	بر-	الا يشبه الملك	43
	-	موضوع: طيف / رد فعل هور-		مض-		هور- (مار-)	هور-	أشد... ودهشة	44
	!!	موضوع: مشيئة الطيب		تم-		هور- (مار-)	بر-	يريد من يخاطبه	45
	!!	موضوع: طيف / هور- / مخاطب		أمر		هور- (مار-)	بر-	إسأله يا هوراشيو	45
	؟!	موضوع: طيف / زمن /		مض-		طيف- (مار-) (بر-)	هور-	أنت ...	46
	-	موضوع: طيف / هملت العجوز		ما		طيف (مار-) (بر-)	هور-	وذلك... الناس؟	47- 49
+	!!	موضوع: طيف / جواب		أمر		طيف (مار-) (بر-)	هور-	أحلمك .. تتكلم	49
	-	موضوع: رد فعل الطيب		مض-		هور- (بر-)	مار-	لقد استاء	50

18	17	16	15	14	13	12	11
كودات ثقافية	مفردات / نظائر مواضع	توابع أخرى	لغة ماورائية	أنافوره	جهة	مقتضيات / صور بلاغية	وقع ما بالقول
				 (طيف)	خ ق		+
	صورة مزيفة للملك			 (طيف)	ق؟		+
				 (طيف)	ق		
		إسقاط على الطيف	 	 (طيف)	(إمكان) ق		
				 (طيف)	خ ق		
	يفتصب				ر [ي ق]		-
	صورة مزيفة بطولة للملك عسكرية			 «شكل»	ق		
	الساء	تابع تأثيري			خ ق		-
		إسقاط على الطيف		 (طيف)	(إمكان) ق		



10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
إنشاء ظاهر	قوة صافي القول	موضع موضوع	قناة	صيغة الفعل	توجيه تأشيرى	مستمع	متكلم	مقطع	بيت شعر
		موضوع: طيف	مض.		↑	هور. (مار.)	بر.	انظر... يايأء	50
+	!!	موضوع: طيف / جواب	أمر	←	←	طيف (مار.) (بر.)	هور.	قف... تتكلم!	51
		موضوع: طيف	مض.		↑	هور. (بر.)	مار.	ذهب ... يجيب	52
		موضوع: ظهور هور.	مض.		←	هور. (مار.)	بر.	وكيف... شحت	53
		موضوع: طيف / روح	مض.		←	هور. (مار.)	بر.	أليس... فيه	54- 55
		موضوع: طيف / روح	شرط		←	بر / مار.	هور	والله... عيني أنا	56- 58
		موضوع: طيف / هاملت العجوز	مض.		↑	هور. (بر.)	مار.	ألا... الملك	58
		موضوع: طيف / مار.	مض.		←	مار. (بر.)	هور.	كما... نفسك	59
		موضوع: هاملت العجوز / حروب	ما.		↑	مار. (بر.)	هور.	حتى... على الثلج	60- 61
		موضوع: تشاه	مض.			مار. (بر.)	هور.	غريب!	62
		موضوع: زمن ماضي حاضر			⌚	هور. (بر.)	مار.	مرتين... سابقاً	63

18	17	16	15	14	13	12	11
كودات ثقافية	مفردات / نظائر مواضع	توابع أخرى	لغة ماورائية	أنافوره	جهة	مقتضيات / صور بلاعية	وقع ما بالقول
				⇒ (طيف)	ق		
		تابع تأثيري	◡		خ ق		—
			س		ق		
					ق		
عقلية - شكاكة				⇒ (طيف)	ق [ي ق] ؟		+
				⇒ (طيف)	ق [ ~ امكان ق]		
				⇒ (طيف)	ق ؟		+
	هوية				ق		
بطولة عسكرية	ميت			⇒ (درع)	ق		
				⇒ (هملت العحوز)			
	ما لا يمكن تفسيره	رواية ملحمية كاذبة		⇒ (تشابه)	ق		
				⇒ (ظهور)			

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
بيت شعر	مقطع	متكلم	مستمع	توجيه تأشيرى	صيغة الفعل	قناة	موضع موضوع	قوة صافي القول	إنشاء ظاهر
66	ثم... العسكرية	مار.	هور. (بر.)	↑ مه	مض.ت.	●	موضوع: طيف/ حارس		
67-	لست	هور.	مار.	مض.			موضوع: طيف/ روح	+	
69	... دولتنا	مار.	هور. (بز.)	↑ مه		●			
70	أرجوك ... الآن	مار.	هور. بر.	⊙	أمر	↓ ⊗	موضوع: أنفسهم/ الوضعة	!!	
70	وليخبرني ... يعلم	مار.	هور. بر.	↑ مه	أمر	●	موضوع: تفسير	!!	
71-	لم هذه... البلد	مار.	هور. بر.	↑ ↓	مض.		موضوع: خلفية موضوع: حارس	+	 (?!)
73-	ولم تصب ... مشتركين	مار.	هور. بر.	↑	مض.		موضوع: استعدادات	+	 (?!)
78									
79	من... يخبرني	مار.	هور. بر.	↑ مه	مض.		موضوع: تفسير	?!	

11	12	13	14	15	16	17	18
وقع ما بالقول	مقتضيات/ صور بلاغية	جهة	أنافوره	لغة ماورائية	توابع أخرى	مفردات/ نظائر مواضع	كودات ثقافية
		ق	⇒ (طيف)			عسكرية	
	كناية	<del>ي ق</del> ص ق	⇒ (ظهور)			وطنية فارقة للطبيعة	
		خ ق					
		خ ق ([رق])	⇐ «من يعرف»	☺			
		[اي ق]	⇐ «للبيا»		استحضار «أيقوني»		
		[اي ق]	⇐ «تأثير المظهر اليومي»		لموقف - كبير		
		[اي ق]	⇐ «يمكن أن يبلغ»				



## 6 - تعقيبات إستنتاجية:

### المسرح والدراما والسينما.

#### نص الدراما/ نص العرض

لقد بينا في كل مكان من هذا الكتاب وجوه الاختلاف الأساسي بين نوعين للنص وبالتالي بين غرضين يمكن أن تتناولهما الدراسة السيميائية. ومع ذلك، فقد أخذنا في اعتبارنا المقاربات لأي منهما من دون أية محاولة تركيبية سابقة لأوانها. ولكنه لا يمكن تحاشي السؤال الذي يطرح نفسه: كيف تقوم الروابط بين النص الدرامي ونص العرض - ما هي نقاط التماس التي تجمع بينهما؟

سبق لنقاد الأدب عامة أن سلموا بأولوية الدراما المكتوبة نسبة إلى العرض سواء كان ذلك ظاهراً أو مضمراً، ذلك أنه يجري وصف هذا الأخير عامة وكأنه «تحقيق» (بالفعل أو بالقوة) للأول. فالنص المكتوب يقيّد العرض في نواحٍ مختلفة - ليس في ما يقوله الممثل لسانياً وفي إنشاء بنية الفعل وحسب، بل كذلك بتعيين الحركة والديكورات وغير ذلك بنسب متفاوتة من خلال سلسلة الكودات المسرحية. وبما أن كتابة الدراما تسبق تزامنياً

تقديم أي عرض، فقد كان من المنطقي أن يجري التسليم بأولوية النص الأول المطلقة نسبة إلى الآخر.

ولكنه من المنطقي كذلك أن ندّعي بأن العرض، أو على الأقل العرض الممكن، أو «نموذج» عرض، على الأقل، هو الذي يضبط النص المكتوب في تمفصله الحقيقي. يوحى عامل «عدم الإكمال» الذي أخذنا به في الفصل الأخير - أي الإشارة المستمرة إلى سياق غير - موصوف داخل الحوار - بأن النص المكتوب يخضع بشكل جذري لاستعراضيته (Performability). وبتعبير آخر، يتحدد النص المكتوب في حاجته الحقيقية لتفعيل السياق المسرحي ويشير في كل مكان إلى خضوعه لشروط العرض المادية ولا سيما إلى جسد الممثل وقدرته على تجسيد الخطاب داخل فضاء المسرح. وكما أشارت «باولا غوللي بولياني» فإن وحدات تمفصل النص الدرامي «لا يفترض أن ينظر إليها على أنها وحدات النص اللساني التي يمكن ترجمتها إلى ممارسة مسرحية» بل على أنها «تدوين لساني لإمكانية المسرح التي تشكل القوة المحرّضة للنص المكتوب» (1976، ص. 18).

إن ما يوحى به ذلك هو أن علاقة النص المكتوب / نص العرض ليست علاقة أولوية بسيطة بل علاقة مُركَّبٍ من الضوابط المتبادلة التي تؤلف بينصية فعالة. كل نص يحمل آثار النص الآخر ويقوم العرض بتمثل مظاهر المسرحية المكتوبة تلك التي يختار المؤدون أن يكوّدها عبر النصين، ويكون النص الدرامي «ملفوظاً» في أي موضع من خلال نموذج العرض - أو عدد غير



محدد من العروض - الذي حُرِّض على كتابته. هذه العلاقة  
البنائية تحتل الجدل وليست مجرد علاقة أوتوماتية وتناظرية.  
فكل عرض مقدم يتقيد بإشارات النص المكتوب إلى حد ما فقط،  
وفي المقابل فإن هذا الأخير لا يحمل آثار أي عرض فعلي. إنها  
علاقة لا يمكن أن تُفسَّر في حدود حتمية مبسطة.

## هل من مشروع موحد؟

هذه الاعتبارات تعود بنا إلى المسألة التي طرحناها في  
الفصل 1: إلى أي مدى يقوم هذا النطاق الواسع وغير المتجانس  
من المواضيع والمفاهيم والقواعد والممارسات والبيئات والتوابع  
التي شرحناها في هذا الكتاب بتأليف حقل استقصاء واحد؟ هل  
يمكن للسينمائي المنوطة بالاتصال المسرحي والمبادئ الدرامية  
والعرض والدراما المكتوبة أن تطمح لأن تؤلف مشروعاً متماسكاً؟

في المرحلة الحالية من العمل في هذه الميادين التي لا تزال  
في طور الولادة يمكننا القول بأن تأمين وحدة الأهداف والمناهج  
تكاد تشكل الهم الأساسي. ويبقى علينا أن نعمل الكثير من أجل  
إيجاد القاعدة الأساسية لتثبيت الأغراض المتفق عليها والمعايير  
التحليلية المشتركة الضرورية لأي بحث تجريبي Empirical. ولا  
سيما أن الحوار بين السينمائيين الذين يعملون على العرض  
وكوداته وأولئك الذين يعملون على النص الدرامي بشكل أساسي  
لا يستوي إلا في حالات نادرة. ولكنه يبدو من ناحية ثانية، أنه

من الصعب تصور سيمياء ملائمة للمسرح لا تأخذ في اعتبارها القوانين الدرامية وبنية الفعل وتوابع الخطاب وبلاغة الحوار، وكذلك فإن أية شاعرية للدراما لا ترجع إلى شروط ومبادئ العرض ليس من المحتمل أن تكون أكثر من ملحق شاذ بسيمياء الأدب إلا فيما ندر.

كان الغرض من هذا الكتاب رسم أرضية مؤقتة لمشروع جدلي قابل للنقاش في الوقت الحاضر - شاعرية سيميائية تناط بها دراسة سلسلة واسعة من القواعد الممكنة التي تحكم فهمنا للمسرح والدراما - من غير الإدعاء بأن المشروع يشكل حقلاً فكرياً راسخاً وواثقاً. إن ما يظهر للعيان هنا هو حقل استعلام يمكن لتعقيده أن يكون مشبهاً للهمة، ولكن انفتاحه المطلق يجعله جذاباً وموضوع تحدد.

## اقتراحات لقراءات اضافية

لقد أشرنا مراراً في سياق الكتاب إلى المصادر الهامة والنقاط المجدية التي يجدر الرجوع إليها. ويبقى هنا أن نقدم دليلاً موجزاً للمادة - لم نشر إلى بعضه أعلاه - يتلاءم مع المجالات الرئيسية التي عالجها الكتاب على نحو صريح أكثر. جميع المراجع الواردة في هذا الدليل ومراجع فصول الكتاب الأخرى موجودة في لائحة المراجع (Bibliography).

### السيمياء وعلم الدلالة : النظرية العامة والمداخل

بالإضافة إلى «مؤسسي» السيمياء الحديثة «پيرس» (1931 - 1958) و«سوسور» (1915) يمكننا الاستفادة أكثر من مطالعة المداخل الأكثر حداثة. وتعتبر محاولات «إيكو» (1976) أكثرها طموحاً في نظرية السيمياء العامة وهي تتبنى وجهة النظر «الپيرسية» إلى حد بعيد إضافة إلى اعتمادها على اللسانية والمنطق ونظرية الإعلام: قراءة أساسية. أما «بارت» فقد قدم (1964 a) تقريراً موجزاً عن السيميولوجيا (Semiologie) وفقاً للتقليد «السوسوري» الذي يتمثل كذلك في مؤلفات پرياتو

(Prieto) (1966) و«مونان» (1969). ويمكننا أن نجد فكرة غنية خاصة بـ «كريستيفا» (1968 b) حول «الممارسات الدالة» عامة (انظر كذلك المدخل الممتع: هيث و 1971 al.)، فيما يقدم «غيرو» (1971) عرضاً مبسطاً وسهل المنال للكودة في شتى أنواعها. وقد حدد «غريماس» و«كورتاس» (Courtès) في قاموسهما مفاهيم المفاتيح السيميائية (1978). وقد وعدنا السيميائي الأميركي سيبوك (Sebeok) بمدخل عام جديد.

ومن أجل فهم السيمياء الأوروبية لا يمكن الاستغناء عن أعمال اللسانيين أمثال «هيلمسليف» (1943) و«بنقنيست» (1966) و«غريماس» (1966, 1970) و«جاكوبسون». وقد طرح هذا الأخير (1971 b) نظرة مراجعة للمشروع السيميائي وتطوره. ويعتبر النقد الأدبي حقلاً تفتحت فيه المقاربات السيميائية في السنوات الأخيرة. وهناك تقارير موسعة ونيرة خاصة بمسائل الشاعرية السيميائية في مؤلفات كوللر (Culler) (1975) و«هيوكس» (1977 a). إنه الحقل - من بين سائر الحقول - الذي برزت فيه السيمياء السوفييتية بشكل واضح. أنظر على الأخص، «لوتمن» (1972) و«لوتمن» و«أوسبانسكي» (1973) والتوجيهات التمهيدية في (Shukman) (1977, 1980). وقد عولج الاتصال الأدبي في تعقيدات كوداته بشكل جيد في «سيغر» (1969) و«كورتني» (1976).

في الإتصال عامة - ولا سيما الإتصال الإنساني - ما من

مؤلف يضاهي مدخل «كولن شيري» (Colin Cherry) التقليدي (1961).

يفترض بأية نظرية سيميائية أن تشتمل على نظرية دلالية. في هذا المجال يقدم «لايونس» (Lyons) (1977) مراجعة ممتازة للنظريات اللسانية والمنطقية والتداولية وغيرها بالإضافة إلى فصل خاص بالسيمياء. تشتمل التقارير اللسانية الحديثة على «كاتز» (Katz) (1972) و«ليتش» (Leech) (1974) فيما تقدم المقاربات المنطقية في «دافيدسون» و«هارمن» (Davidson and Harman) (1972) و«كمبسون» (Kempson) (1977).

### سيمياء المسرح : مساهمات «مدرسة براغ»

يجمع (Matejka and Titunik) (1976) مجموعة واسعة من كتابات «مدرسة براغ» في سيمياء مختلف أشكال الفن ويتضمن العديد من مقالات «بوغاتيريف» و«بروساك» و«هونزل» و«فلتروسكي». ويعتبر ملحق «ماتجكا» نظرة شاملة ومفيدة. وتتضمن مختارات أخرى لـ «غارفان» (Garvin) (1964) شروحات «لموكاروفسكي» (1932) و«هافرانك» (Havránek) (1942) عن «التصدير» (Foregrounding)، إضافة إلى مقال «فلتروسكي» القيم (1942) حول «الذاتية» في المسرح.

وتوجد مداخل «مدرسة براغ» المفيدة في سيمياء المسرح في «ديك» (1976) و«سلافينسكا» (1978).

## سيمياء المسرح : النظريات العامة والمداخل

كان عمل «تاديوز كاوزان» الرائد على أنساق - العلامة المسرحية (1968) قد سبقته مقارنة مسهبة بين الأدب والفرجة المسرحية (1975). ويعتبر «پافيس» (Pavis) (1976) أفضل مدخل إلى مسألة العلامة المسرحية ويلقي الضوء على التصنيف «الپيرسي» بوجه خاص، فيما يقدم «پافيس» (1976) تعريفات موسعة للمصطلحات الدراماتورية التقليدية والسيمائية. وتتضمن المختارات التي نشرها «هلبو» (Helbo) (1975 a) تعقيبات على العلامة والكودة والتحليل البنيوي في المسرح.

في «قراءة» الخطاب المسرحي عامة يعتبر كتاب «أوبرسفلد» (Ubersfeld) (1977) مدخلاً غنياً وجامعاً. ونجد في «السيمياء النصية» «لروفيني» (Ruffini) (1978) نظرية مسرحية مفرطة وصعبة المنال، ويلقي المؤلف نفسه نظرة عامة على المقاربات السيمائية للمسرح (1974 a) ويطبق نظرية الإعلام على الاتصال المسرحي (1974 b).

ومن بين المداخل الأخرى يعتبر مقال «إيكو» (1977)<sup>(5)</sup> ويحتوي على ملاحظات نيرة حول «الإبانة» (Ostension) ويستعرض «باركر» (Barker) (1976) و«دوراند» (Durand) (1975) مختلف نظريات التحليل البنيوي للمسرح. ونجد

---

(5) انظر ترجمتنا العربية له، ص 50 حاشية (1) من هذا الكتاب.

مراجعات للمسائل والمقاربات الممكنة في «دي مارينيس»  
(de Marinis) (1975) و«ايرتل» (Ertel) (1977). و«يانسن»  
(Jansen) (1977). ويزود «بتييني» و«دي مارينيس» بدليل مفيد  
للمراجع.

وقد خصصت مجلات كثيرة أعداداً أو أجزاءً منها لسيما  
المسرح ولا سيما (Substance) (1977) و(Degrés) (1978)  
و(Biblioteca Teatrale) (1978) و(Versus) (1978 b, 1979)  
و(Poetics today) (1980).

### نص العرض وتحليله :

لم يعمل على تنظيم «نصّية» العرض إلا القليل. فباستثناء  
«روفيني» (1978) الذي سبق ونوهنا به، و«كوش» (Koch)  
(1969)، ليس هنالك ما يستحق الاهتمام سوى المقارنة بين  
النص المسرحي والنص اللساني والنصوص السينمائية واكتشاف  
«دي مارينيس» (1978, 1979) لمبادئ بناء النص والتماسك في  
العرض، وكذلك فإن عمل «بويساك» (Bouissac) على نص  
عرض السيرك (1976 a, 1976 b) جدير بالاهتمام في هذا  
المجال.

التحليل السيميائية للعروض المميزة نادرة أيضاً. وقد حاول  
«كورفان» (Corvin) (1971) أن يصوغ وسائل التماسك والغموض  
من خلال نظرة الأصم (Deafman Glance) والبرولوج «لروبرت



ويلسون». في مؤلف «كاوزان» (1976) طبق طلاب تصنيفه  
للأنساق المسرحية التي عرضها في مقاله (1968) على عروض  
مستقلة. وعمل «كيربي» (1976) في آنٍ واحد على وصف  
العناصر البنائية لأعمال «المحترف البنيوي» (Structuralist)  
Workshop) وإيجاد نظرية لها.

## الجسد والصوت والأنساق المسرحية

أفضل المقاربات للدراسات البونية نجدها في مؤلفات  
مؤسسها «هال» (1956, 1966). وقد توسع في الموضوع حديثاً كل  
من «فابري» (Fabbri) 1968 و«واتسون» (Waston) 1970  
و«كي» (Key) 1975. وبحث «آرغيلندر» (1973)، في التطبيق  
المباشر لنتائج البحث البوني على العرض.

أما أدب الإيماءة فقد عرف كتابات أكثر من غيره. وإذا  
استثنينا «بيردويستل» (1971) الذي لا يزال يشكل المدخل الأكمل  
والأكثر دقة إلى الكينزياء، فإن الدراسات الهامة في إتصال  
الإيماءة تشمل «إفرون» (1941 Efron) و«غريماس» (1968)  
و«شفلن» (1973 Scheflen) و«بويساك» (1973) و«آرجيل» (Argyle)  
(1974) و«برنارد» (1976 Bernard). وتقدم «كريستيغا» (1968 b)  
نظرة نقدية للكينزياء. أما تطبيق الدراسات الكينزية في المسرح  
فقد تناولها «ستيرن» (1973) و«ششتر» و«مينتز» (Mintz). ويمكننا  
أن نجد رصداً للإيماءة المسرحية في (1941, Doat) و(Marotti)  
(1974) و«باقيز» (1980 a). وقد درس كل من «بويساك» (1968)

و«ايكاغامي» (1971) و«سكوتودي كارلو» (Scotto di Carlo) (1973) حركة الجسد في صلتها بأشكال العرض كالسيرك والرقص والأوبرا. في الاتصال غير اللفظي في المسرح عامة، انظر «ميللر» (1972).

الظاهرة شبه اللسانية التي عالجها جورج. ل. تراغر (1958) قبل سواه بطريقة منهجية، نجد عرضاً لها في (La Barre) 1964 و(Schulze وMahl) 1964 ودافيتز (1964) وأبركرومبي (1968) و«لايونز» (1977، ص ص. 63 ff).

وقد جرى تجاهل الأنساق البصرية كالإضاءة وتصميم الديكور من قبل السيميائيين. درس شيفر (Schefer) (1969) العلاقة بين كودات الرسم وكودات المسرح في عصر النهضة (أنظر كذلك، (Kernodle) 1944)، فيما كانت العلاقة نفسها في المسرح الروسي للقرن التاسع عشر موضوع دراسة «لوتمن» (Lotman) (1973). وقد حاول «بولييري» (1971) أن يصوغ حاشية لتصميم الديكور في سيميأغرافية (Semiotography) علمية. وزودنا المصمم السينوغرافي «بيلبرو» (1970) بدليل «نحوي» للإضاءة المسرحية. أنظر (كاميرون وهوفمن 1974) كمدخل عام جيد للأنساق المسرحية.

## دور المشاهدين والتلقي

نجد في (بافيس 1980 b) تصوراً لبعض مبادئ جماليات التلقي المسرحي، وقد استند لوضعها على أعمال «جوس»

وغيره. (في جماليات التلقي، أنظر، جوس 1980؛ سيفرز 1978؛  
أودمارك - 1980 Odmark).

دور المشاهد في الاتصال المسرحي من حيث التلقي  
والفعالية تحرّاه «كامبينو» في (1975 Campeanu) ونجد دراسة  
شبيهة في أشكال «التعامل» المسرحي التي تقحم المشاهدين عند  
«ششتر» (1969).

ونجد شرحاً لدراسة استجابة المشاهدين من الناحية  
الاجتماعية في (1971 Goolad، ص ص. 94 ff). وفي مجلة  
(Empirical Research in Theater).

## وجهات النظر الاجتماعية

يتبنّى «غودلاد» (1971) الذي نوّها به أعلاه، مقارنة الوظائف  
الاجتماعية «للدراما الشعبية» من منظور «الإتصال الجماهيري»،  
فيما يتبنّى «بورنز» (1972) مقارنة اجتماعية ذكية للإتفاقات  
«المسرحية» التي تحكم النشاط في المسرح وخارجه. ويضع  
«غوفمن» (1956، 1961) تصوراً أولياً لمفهومي «الدور» و«العرض»  
وغيرهما في التفاعل الاجتماعي، ويتوسع في معالجة الأشكال  
التي نعرف من خلالها المواقف المسرحية وغيرها من مواقف  
«العرض».

في ما يتعلق بعلم الاجتماع المسرحي عامة، ولا سيما علم  
اجتماع الممثل، أنظر «دوفينيو» (1965، 1963 Duvignaud).

ويجمع الكاتبان (بورنز وبورنز 1973) الدراسات التقليدية في علم اجتماع الدراما والمسرح وعلم اجتماع الأدب. وتعتبر دراسات التفاعل الاجتماعي وجهاً لوجه ذات فائدة كبيرة بالنسبة إلى سيمياء المسرح.

وكمدخل إلى هذا الحقل، أنظر، غوفمان (1967)، لايفر-Laver- وهوتشيسون Huthesen- (1972)، ومجلة Semiotica (1978).

## الدراما والنص الدرامي

جرت عدة محاولات لوضع نظرية بنيوية أو سيميائية للدراما. وكانت محاولة «شميد» (1973 Schmid) أوفرها حظاً فوضعت الدراما داخل نظرية بنيوية عامة لهذا النوع الأدبي وهي تدين إلى حد كبير لتراث «مدرسة براغ». وقد طبقت النظرية على مسرحيات تشيخوف.

وقدم «سلافنسكا» (1959 Slawinska) تأملاً نيراً في «البنية» في نطاق عناصر درامية (الحدث، الموقف، الشخصية، الزمن، الفضاء، الخ).

وكيف «جانسن» (1968 a Jansen) منهجية «هلمسليف» القائمة على تفسير الكلمات بحيث تتلاءم مع الشكل الدرامي. واعتبر «جانسن» (أنظر كذلك، (جانسن 1973, 1978) «الموقف» وحدة أساسية لتحديد بدخول وخروج الشخصيات.

وطبق «مارتشلويانييني» (1970 Pagnini) «التوابع السردية» عند «بارت» على الخرافة في الدراما ولا سيما على هملت بعد أن قدم دراسة عامة لتقطيع النص. ودرس «غوارينو» (Guarino 1978) هذه المسائل والحلول المقترحة لها في حينه. وتوسع «سيربييري» (1978، 1980) في تطبيق تقطيعه للنص الدرامي، الذي اقترحه (1978b) على أساس الوحدة «الإنشائية التأشيرية»، على متتالية من النصوص.

في رومانيا، انبثقت مدرسة مميزة لتحليل الدرامي المنطقي - الرياضي بإشراف «سولومون ماركوس». وقد استخدمت النماذج المعلوماتية في تحديد الشخصية (أنظر، 1975 Marcus، Dinu 1968، 1974) وبنية المشاهد الدينامية (1972 Dinu). كمدخل إلى نموذج «ماركوس» أنظر Brainerd و Neufeldt (1974)، و«رفترن، ورفترينا» (1973).

ومن بين النظريات الأنجلو - أميركية الحديثة حساب البنية في كتاب (1971 Levitt) وهو حساب دراماتولوجي تقليدياً (الوحدة المقترحة هي «المشهد» Scene) فيما يعرض «هورنبي» (1977 Hornby) «البنوية» بشكل موجز ويطبق بعض المعايير مثل «الخيار» و«المقطع» و«الإيقاع» على نصوص مختلفة.

وعني كل من «فلتروسكي» (1941) و«ششتر» (1973) و«غوللي بولياني» (1976) و«جانسن» (1978) و«سيربييري» (Serpieri et al., 1978) بالعلاقات بين النص الدرامي ونص العرض.

يفوق عدد الدراسات المخصصة لسيمياء النصوص الدرامية المميزة عدد الدراسات المخصصة لسيمياء العروض. وشكلت الدراما الفرنسية الكلاسيكية حقل الإستقصاء المفضل. فقد تولى «جانسن» (1975) دراسة أساسية للموقف في «أندروماك» و«لورانزايشيو». وعالج «كيتانغ» (1975 Kittang) صلة اللغة الحميمة بالفعل في المسرحية الأخيرة من خلال المفاهيم «البارتية». واستخدم «غيرو» (1969 Guiraud) «فيدر» لـ «راسين» كأساس للمقارنة بين الزمن السردي والزمن الدرامي، وكذلك استخدمها «كايسرغروبر» (1974 Kaisergruber et al.) كأساس لنظرية عامة للتمثيل الدرامي. وتوجد مقاربة للمسرحية نفسها عند «توماس» (1973 Thomas) من خلال «نموذج» «إنشائي» تداولي. ودرس آرون (1968 Aron) تراجيديات «كورناي» و«راسين» من خلال المفاهيم الهلمسليقية. واعتمد «جافري» (1974 Jaffre) على فعل - الكلام وعلى مفاهيم تحليل الخطاب في وضعه للبنية الإيديولوجية الخاصة بكوميديات مولير، ودرس «راستيه» (1971 Rastier) غموض هذه الكوميديات من خلال دون جوان.

ومن بين النصوص الفرنسية المتأخرة، تناولت «أوبرسفلد» (1968 Ubersfeld) نصوص «دوما الأب» كبداية للدراما الرومنطيقية تقوم على أساس الفضاءات المتنازع عليها (أو العوالم). وقدم هيلبو (1974 Helbo) تفسيراً «جاكوبسونياً» للكودة اللسانية في مسرحية (Port Royal) لمونترلان.

واتخذ «جينو» (1968 Genot) من الاستراتيجيات المسرحية

الماورائية المعتمدة في نصوص «بيراندللو» والتي تختبر صلة الحضور بالمرح موضوعاً لدراسته. وفي مكان آخر تبرز الدراما «العشية» باستمرار كمادة للدراسة. فقد حاول «كورفان» (1973) أن يمثل البنية الدلالية لمسرحية (La Parodie) لـ «آداموف». وميز «نويغارد» (1978 Nojgaard) المستويات الزمنية المختلفة في مسرحية (Krapp's Last Tape) لـ «بيكيت»، ويوجد تخطيط لبنية توترها - بالإضافة إلى تخطيط بنية توتر (The Dumb Waiter) لـ (بنتن) - في كتاب «كاين» (1970 Caine). وعالج «سيفري» (1974) التوجيهات المسرحية في فعل من دون كلام (Act With-out Words) لـ «بيكيت»، كنص له كامل الحقوق ودرس وظيفتها الشعرية. وتوجد مقاربة حية لكوميديات «إيونسكو» كتجارب على النموذج الاتصالي في «رفترينا» و«رفترن» (1971, 1975).

وكانت مسرحيات شكسبير موضوعاً مفضلاً عند السيميائيين الإيطاليين. فقد وضع «بانيني» (1976) النموذج «المرآوي» في حلم ليلة صيف والملك لير. وفي هذه المسرحية الأخيرة، تناولت «غوللي بولياني» (1976) العناصر الدلالية والبلاغية، فيما قدم «فاليزيو» (1977 Valesio) قراءة جريئة لها من خلال قراءة وقفة «كورديليا» البلاغية. ويحتوي عمل «سيربييري» (1978 a) على تفسير بلاغي نفس - تحليلي لمطيل. ودرس «روتلي» (Rutelli) (1978) البنية اللسانية الماورائية في روميو وجوليت بشكل موسع. وقدم «دود» (1979 a Dodd) قراءة درامية ماورائية لمسرحية دقة بدقة. وخارج إيطاليا، وضع «هوكس» (1977 b) ملاحظات



ثاقبة حول العوامل شبه اللسانية والعوامل الكينزية في الحوار الشكسيري .

## اللغة في الدراما

كرست دراسات عديدة لمسألة اللغة الخاصة بالدراما ودورها . وكان كل من «فلتروسكي» (1941, 1942) و«هونزل» (1943) قد أسس لهذه الدراسة، ومن بعدهما يمكن اعتبار عمل «إنغاردن» (1958 Ingarden) دراسة ظواهرية للتوابع اللسانية المرتبطة بمقام الحوار الوجودي والفعلي والتعبيري .

يحاول «لارثوماس» (1972 Larthomas) أن يعرف الميزة الخاصة بالخطاب الدرامي من خلال «أسلوبية الأنواع الأدبية» . وقام «إيلام» بدراسة أولية «للتصدير» (1977) في اللغة الدرامية من خلال بعض الوسائل كاللغة الماورائية والدلالة بالتضمن . وفصل «دود» (1979 b) بين ما هو خارجي (الممثل - الحضور) وما هو داخلي (ممثل - ممثل) من بين توابع اللغة الماورائية على المسرح . ودرس «سيربييري» (1979) البنية البلاغية للحوار في كونها تتعارض مع النماذج الثقافية الأساسية .

وتأمل «هندكيه» (1970) في الاستراتيجيات اللسانية ولا سيما الخاصة منها بالمؤلف ووقعها على الحضور .

## دراسات أفعال الكلام وقواعد المحادثة والخطاب

يعتبر «أوستن» (1962 Austin) عرضاً تقليدياً لنظرية فعل -

الكلام. ويعتبر كتاب «سيرل» (1969 Searle) المدخل الأغنى والأقرب إلى التناول، ويتابع «سيرل» في (1975a, 1975b) بلورة تفسيره وتعديله. ويجمع «سيرل» (1971) عدداً من الأبحاث في الموضوع نفسه. ويحتوي مؤلف (1975 Morgan, Cole) على مختارات من المقاربات اللسانية، ومثله (1974 Sadok) و (Lyons 1977).

ويمكننا أن نجد تطبيقات لنظرية فعل - الكلام على الخطاب الأدبي في مؤلفات «أوهمن» (1971 Ohmann, 1973) (مرفقة بمعالجة موسعة للدراما)، وكذلك في المؤلفات (1976 Levin) و (1975e Searle) و (1971 Gale). أما «برات» (1977 Pratt) فإنه يحاول إيجاد نظرية كاملة لفعل - الكلام في الأدب. وفي الاتجاه نفسه يعالج «أورمسون» (1972 Urmson) التمثيل الدرامي.

الصيغة الأصلية لقواعد المحادثة موجودة في مؤلف «غرايس» (1967 Grice). وتوجد محاولة لصياغة لسانية في (Gordon 1971 Lakoff). ويعرض «لاكوف» (1973) بعض قواعد السلوك. أنظر كذلك (1977 Lyons).

وقد عني عدد من علماء الاجتماع الأميركيين بقواعد أخذ - الدور وبتنظيم المحادثة عامة. في هذا المجال، أنظر (Yngve 1971) و (Schegloff و Sacks 1973)، و (Sacks et al. 1974) و (Jefferson 1972) و (Goffman 1975).

توجد دراسات مختلفة في الخطاب في (Sinclair)

و(1973 Coulthard)، و(1977 Coulthard) و(1977 Fanshclabov) و(1977).

ويوجز «فان ديك» (1977 Van Dijk) «التداولية» عامة كفرع من المنطق واللسانية. ويقترح كل من «فان ديك» (1977) و«شميدت» (1976) تداولية أدبية. وتجري معالجة الحقل الوثيق الصلة بذلك من نصوص قواعد الصرف والنحوي (1972 Van Dijk) و(1974 Petöfi) و(1973 Rieser petöfi) و(1977 Dressler).

## الفعل والعوالم الممكنة ومنطق التخيل

يعتبر «فون رايت» (1968 Von Wright) الدراسة التقليدية في منطق الفعل. ويمكننا أن نجد في (1966 Rescher) و(1966 Danto) و(1973) و(1977 Van Dijk) معالجات يسهل فهمها. أما إمكانية تطبيق نظرية الفعل على التخيل فقد ناقشها «فان ديك» (1975).

يقدم كتاب (1979 Swarts Bradley) مدخلاً مفيداً وجديراً بالقراءة إلى نظرية العوالم الممكنة في منطق الجهات والفلسفة. فيما يقدم كتاب (1968 Cresswell Hughes) وجهة نظر تغلب عليها التقنية. ونجد دراسات هامة في علم دلالة العوالم الممكنة في (1967 Hintikka) و(1971 Kripke, 1972). وتوجد شروحات جديرة بالاهتمام، رغم أنها مازالت موضع خلاف في (1967 Disholn) و(1973 Lewis) و(1974 Plantinga) و(1974 Stalnaker) و(1976). وقد جرت محاولات في السنوات الأخيرة تهدف إلى

توسيع نظرية العوالم الممكنة : أنظر، (1974 Woods) و (Pavel 1975) و (Eco 1978, 1979) . . وقد خصصت مجلة (Versus) عددين (1977, 1978 a) لدرس مفصل لنظرية السيمياء في العوالم الممكنة . وتجدر الإشارة هنا بوجه خاص إلى مقاربة الحوار التي قام بها «رانكان» (Runcan 1977) .

ويقدم كل من «غال» (1971) و«أورمسون» (1972) و«سيرل» (1975 c) مدخلاً ممتعاً إلى منطق التخيل والدراما .

## ثبت بمراجع وضع المصطلحات العربية:

- المورد، منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت.
- المرجع، عبد الله العلايلي، بيروت 1963.
- المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت 1986.
- لسان العرب، ابن منظور.
- معجم المصطلحات العلمية، معهد الإنماء العربي.
- الموسوعة الفلسفية، معهد الإنماء العربي.
- علم الدلالة عند العرب، عادل فاخوري، دار الطليعة، بيروت 1985.
- مصطلحات البلاغة، عادل فاخوري، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي.
- مصطلحات سيمياء العرض المسرحي، رثيف كرم، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، عدد 55، كانون الثاني - شباط 1989.



## المصطلحات

<b>Signal</b>	إشارة	<b>- أ -</b>	
<b>Deixis</b>	إشاريات	<b>Epilogue</b>	أيلوج (الخاتمة)
deictic orientation	توجيه تأشيرى	<b>Communication</b>	اتصال
textual deixis	إشاريات نصية	dramatic communication	اتصال درامى
<b>Information</b>	إعلام، معلومة	theatrical communication	اتصال مسرحى
signal of information	إشارة إعلام	communication theory	نظرية الاتصال
equiprobability of	تساوق الاحتمال	communication model	نموذج اتصال
noise affecting	تأثير التشويش	<b>Convention</b>	اتفاق
dramatic information	إعلام درامى	transactional convention	اتفاق تعاملى
information theory	نظرية الاعلام	interactional convention	اتفاق تفاعلى
<b>Disattendance audience</b>	إغفال الحضور - audience	dramatic convention	اتفاق درامى
<b>Horizon of expectations</b>	أفق التوقعات - (erwartungs-horizont)	semantic convention	اتفاق دلالى
<b>Implicature conversational</b>	اقتضاء تحادى - conversational	theatrical convention	اتفاق مسرحى
<b>Frame:</b>	إطار:	<b>Turn - taking</b>	أخذ الدور
cognitive frame	إطار معرفى	<b>Reference</b>	إرجاع
frame errors	أخطاء التأطير	exophoric reference	إرجاع أكتزوفورى (إحالة إلى الخارج)
frame-breaking	انتهاك الاطار	endophoric reference	إرجاع أندوفورى (إحالة إلى الداخل)
dramatic frame	إطار درامى	<b>Co-reference</b>	إرجاع مساعد
theatrical frame	إطار مسرحى	<b>Induction</b>	استقراء



**Paradigmatic relations** بدائليّة علاقات -  
**Prologue** برولوج (توطئة)  
**Rhetorical of theatre and drama** بلاغية المسرح والدراما  
**Rhetorical figures** صور بلاغية  
 asteismus اعتقال  
 antithesis تضاد  
 litotes تفريط  
 irony تهكم  
 hyperbola مغالاة  
 (أنظر كذلك، الصور المنطقية  
 الماورائية، الاستعارة، المجاز بالمحاورة  
 ومجاز الجزء من كل).  
**Structure** بنية  
 deep structure بنية عميقة  
 dramatic structure بنية درامية  
 performance structure بنية عرض  
**Structural analysis** بنيوي بحث  
**Structuralism** بنيوية  
**Proxemic relations** البونية، العلاقات -  
**Proxemics** البونية (علم البون)  
 - ت -  
**Function** تابع (وظيفة)  
**Framing stage** تأطير مسرحي  
**Diagram** تخطيط  
**Performance hierarchy** تراتب هرمي -  
 في العرض

**Ambiguity** إلتباس  
**Delivery (on stage)** إلقاء مسرحي  
**Alienation, effect** الألينة (التغريب)، -  
 وقع  
**Counterfactual** امتناعي  
 Counterfactual background (to drama) خلفية امتناعية (للدراما)  
**Anaphora** أنافوره  
**Performative** إنشائي  
**Repetition in performance** إعادة العرض  
**Aside dramatic** انفراد درامي  
 (أو مجانية درامية)  
**Reflexivity:** انعكاسية :  
 reflexivity of acting انعكاسية التمثيل  
 reflexivity of drama انعكاسية الدراما  
**Übermarionette** أوبرماريونيت  
 (الدمية السامية)  
**Ideology** ايديولوجية  
**Icon** أيقونة  
**Gesture** إيماة  
**Gestus of show** إيماة الاستعراض -  
 ing (برشت)  
 - ب -  
**Pantomime** بانتو ميمياء (ميمياء  
 الجسم كله)  
**Peripeteia** بريپتيا  
 (انقلاب درامي)

Calculus, dramatic حساب درامي

Audience: role of حضور: دور (ال)

audience cognition معرفة الحضور

audience's signals إشارات الحضور

audience attention انتباه الحضور

audience perception إدراك الحضور

audience pleasure متعة الحضور

Dialogue حوار

- خ -

Fabula خرافة

Discourse خطاب

typology of تصنيف أساط (ال)

discourse analysis دراسة الخطاب

dramatic discourse خطاب درامي

«everyday» discourse خطاب يومي

theatrical discourse خطاب مسرحي

Fantastic, the خيالي (أل)

- د -

Dadaist theatre دادائي (مسرح)

Signifier دال

Drama دراما

Dramatis persona درامية (شخصية)

Signification دلالة

Connotation دلالة بالتضمن

denotation دلالة حقيقية

Polysemy دلالة متعددة

Diegesis دياجازيس (الوصف السردي)

Set الديكور

Tragedy تراجيديا

Hairstyle تسريحة الشعر

Blocking stage تشكيل جمعي،

مسرحي

Foregrounding التصدير

(وضع في الصدارة) (اكتو اليراس)

Transaction (Performer- تعامل،

المؤدي - الحضور audience)

Interaction تفاعل

Interpretation تفسير

Overcoding تكويد ثانوي

Undercoding (دونكويد) تكويد دوني

Transcodification تكويد - عبر

Sub-coding تكويد فرعي

Enonciation تلفظ

Reception تلقي

Coherence تماسك

semantic coherence تماسك دلالي

textual coherence تماسك بصي

Isotopy تناظر المواضع

Direct address توجه مباشر

Floor-apport - الكلام - توزيع حق

ionment

- ث -

Idiolect ثقافة فردية

- ح -

Proscenium حاجب البروسكينيوم

arch

Plot حبكة (سيوزت)

<b>Verisimilitude</b>	شبه حقيقي
<b>Paralinguistic</b> (features)	شبه لسانية (مقومات)
<b>Character</b>	شخصية

- ص -

<b>Class, of objects</b>	صنف، مواضيع
<b>Image</b>	صورة
<b>Rhetoric figures</b>	صور بلاغية (انظر بلاغية)

- ط -

<b>Naturalism</b>	الطبيعية
-------------------	----------

- ع -

<b>World: actual</b>	عالم : حقيقي
asymmetrical world	عالم لا تناظري
dramatic world	عالم درامي
hypothetically	عالم حقيقي افتراضي
actual world	

possible world	عالم ممكن
----------------	-----------

accessibility of	استئالة (ال)
------------------	--------------

properties of	حصائص (ال)
---------------	------------

sub-world	العالم الفرعي
-----------	---------------

<b>Universe of discourse</b>	عالم الخطاب
------------------------------	-------------

<b>Absurd, theatre of the</b>	العبث، مسرح
-------------------------------	-------------

<b>Phatic communion</b>	عدوى التواصل
-------------------------	--------------

<b>Sign :</b>	علامة :
---------------	---------

artificial sign	علامة مصطنعة
-----------------	--------------

natural sign	علامة طبيعية
--------------	--------------

- ر -

<b>Symbol</b>	رمز
---------------	-----

<b>Symbolism</b>	رمزية
------------------	-------

- ز -

<b>Time:</b>	زمن :
--------------	-------

historical time	رمز تاريخي
-----------------	------------

chronological time	رمز تسلسلي
--------------------	------------

plot time	رمز الحكمة
-----------	------------

discourse time	رمز الخطاب
----------------	------------

dramatic time	رمز درامي
---------------	-----------

theatrical time	رمز مسرحي
-----------------	-----------

- س -

<b>The actor's studio</b>	ستوديو الممثل
---------------------------	---------------

<b>Narrative</b>	السرد (بالمقارنة مع الدراما)
------------------	------------------------------

<b>Narratology</b>	السرد (علم)
--------------------	-------------

<b>Surrealist theatre</b>	سريالي (مسرح)
---------------------------	---------------

<b>Seme</b>	سمة
-------------	-----

<b>Semiotization</b>	السميأة
----------------------	---------

<b>Context</b>	سياق :
----------------	--------

dramatic context	سياق درامي
------------------	------------

utterance context	سياق اللفظ
-------------------	------------

theatrical context	سياق مسرحي
--------------------	------------

<b>Semiotics</b>	السيمياء
------------------	----------

<b>Scenery</b>	سينوغرافية، (انظر ديكور)
----------------	--------------------------

acoustic	سماعية
----------	--------

- ش -

<b>Poetics</b>	شاعرية
----------------	--------

<b>Index</b>	شاهد
--------------	------

types of action	أنماط الفعل
action discourse	خطاب الفعل
action force	قوة الفعل
<b>Actant</b>	فعلان
<b>Actantial (model)</b>	فعالاني (نموذج)
<b>Feedback</b>	فعل مرقد (تغذية مرتدة)
<b>Speech act</b>	فعل الكلام
indirect - speechact	فعل كلام مداور
macro - speech act	فعل كلام كبير
conditions for	شروط لـ

- ق -

<b>Auditorium</b>	القاعة
<b>Physical channal</b>	قناة مادية
<b>Rules</b>	قواعد

Correlation rules	قواعد التعالق
generic rules	قواعد أصلية
pragmatic rules	قواعد تداولية
selection/combination rules	قواعد اختيار/توفيق
stylistic rules	قواعد أسلوبية

- ك -

<b>Dramatist</b>	الكاتب الدرامي
<b>Parole</b>	كلام
<b>Competence:</b>	كفاءة:
cultural competence	كفاءة ثقافية
dramatic competence	كفاءة درامية
theatrical competence	كفاءة مسرحية
linguistic competence	كفاءة لسانية
semiotic competence	كفاءة سيميائية

graphic sign	علامة خطية
linguistic sign	علامة لسانية
visual sign	علامة بصرية
artificialization of	إصطناع الـ
transformability of	قابلية تحول الـ
typologies of	أنماط الـ
sign-vehicle	حامل - العلامة (أنظر «دال»)
sign-system	نسق العلامة
<b>Dramatology</b>	علم الدراما
	(دراما تولوجية)

- غ -

<b>Cheating</b>	غش
<b>Obscurity</b>	غموض

- ف -

<b>Farse</b>	فَارْس
<b>Subject</b>	فاعل
<b>Space</b>	فضاء (مكان)
acoustic space	فضاء سماعي
dramatic space	فضاء درامي
fixed-feature space	فضاء مقوم - ثابت
informal space	فضاء لا شكلي
interstitial space	فضاء فرجي
semifixed-feature space	فضاء مقوم - نصف ثابت
sociofugal space	فضاء طارد للاجتماع
sociopetal space	فضاء جاذب للاجتماع
theatrical space	فضاء مسرحي
virtual space	فضاء فعلي
<b>Action</b>	فعل
theory of action	نظرية الفعل

- ل -	
Property, stage	لازم مسرحي
Play-within-the-play	لعب - داخل - اللعب
Language:	اللغة :
codes of	كوداتها
language on stage	اللغة في المسرح
Dialect	لهجة
kinesic dialect	لهجة كينزية
- م -	
Perlocutionary, act	ما بالقول ، فعل
perlocutionary effect	وقع ما بالقول
Sound effects	مؤثرات صوتية
Illocutionary: act	ما في القول : فعل
illocutionary force	قوة ما في القول
uptake	فهم
illocutionary sequels	عواقب ما في القول
illocutionary marker	مؤشر ما في القول
Speaker	المتكلم
Receiver	المتلقي
Metonymy	المجاز بالمجاورة
Synecdoche	مجاز الجزء من كل
Conversation	محادثة
Conversation rules	قواعد المحادثة
Catalyst	محفز
Director	المخرج
Referent	مرجع

Code	الكودة
definition of	تعريف (ال)
types of	أنماط (ال)
aesthetic code	كودة جمالية
architectural code	كودة معمارية
cultural code	كودة ثقافية
dramatic code	كودة درامية
epistemic code	كودة معرفية
ethical code	كودة أخلاقية
historical code	كودة تاريخية
histrionic code	كودة تمثيلية
logical code	كودة منطقية
pictorial code	كودة تصويرية
psychological code	كودة نفسية
systemic code	كودة نسقية
theatrical code	كودة مسرحية
code-switching	تحويل - الكودة
	(أنظر كذلك اللغة ، الكودات الكينزية والعلاقات البونية)
Comedy	كوميديا
Restoration	عصر الإصلاح الانكليزي
Commedia de - Il'arte	كوميديا دل آرتي -
Comedie Franç - aise	كوميدي فرنسيز -
Kinesics	الكينزياء (علم حركة الجسد)
Kinesic: codes	الكينزية ، الكودات
kinesic units	الوحدات الكينزية
kinesic markers	المؤشرات الكينزية

- ن -	
Disambiguation	نزع الالتباس
Defamiliarization	نزع المألوفية (تغريب)
secondary modeling system	نسق نمذجة ثانوي
Text	النص
dramatic text	نص درامي
segmentation of text	تقطيع النص
Textuality	نصية
Co-text	نص - مساعد
Critic, role of	الناقد، دور (أل)
Syntagmatic, relations	نظمية، علاقات
Stereotype	نمط مقولب
Dramatic model	نموذج درامي
- ه -	
Here and now, the	هنا والآن
Identity, trans-world	هوية عبر - العالم
- و -	
Realism	واقعية
Dramatic ontology	وجود درامي

Signified	مدلول
Transmitter	مُرْسِل
Addressee	مُرْسَل إليه
Environmental theatre	مسرح البيئة
Theatre-in-the-round	المسرح الدائري
Folk theatre	المسرح الشعبي
Epic theatre	المسرح الملحمي
Theatricality	مسرحية
Source of information	مصدر المعلومات
Architectural (factors)	معمارية (عوامل)
(راجع كذلك الكودات المعمارية)	
Actor	ممثل :
role of	دور (أل)
body of	جسد (أل)
voice of	صوت (أل)
codes of	كودات (أل)
(راجع الكودات التمثيلية)	
State descriptions	مواصفات
Topic	موضع (مادة)
Object: stage	موضوع : المسرح
aesthetic object	موضوع جمالي
object of discourse	موضوع الخطاب
Object language	الموضوع - اللغة
Situation, (dramatic)	الموقف (مقام)، (درامي)
situation-of-utterance	موقف التلفظ





## ببليوغرافيا BIBLIOGRAPHY

- ABEL, LIONEL** (1963) *Metatheatre; A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang.
- ABERCROMBIE, D.** (1968) 'Paralanguage', *British Journal of Disorders of Communication*, 3, 55-9.
- ALTER, JEAN** (1975) 'Vers le mathématexte au théâtre; en codant Godot', In Helbo (1975d), 42-61.
- ALTERNBERD, LYNN, and LEWIS, LESLIE L.** (1966) *A Handbook for the Study of Drama*. New York: Macmillan.
- ANTINUCCI, FRANCESCO** (1974) 'Sutla deissi'. *Lingua e stile*, LX, 2, 223-47.
- ARGELANDER, RONALD** (1973) 'Scott Burton's Behaviour Tableaux' *The Drama Review*, 17, 107-13.
- ARGYLE, MICHAEL** (1974) *Bodily Communication*. London: Methuen.
- ARON, THOMAS** (1968) 'Bérénice et Ariane: à la recherche de critères de littérarité'. *Linguistique et littérature* (special number. *La Nouvelle Critique*), 122-7.
- ARTAUD, ANTONIN** (1938) (trans.) *The Theatre and Its Double*. New York: Grove Press, 1958.
- AUSTIN, JOHN L.** (1962) *How to Do Things with Words*. London: OUP.
- BARKER, DONALD** (1976) 'A Structural Theory of Theatre' *Yale/Theatre*, 8,1,55-61.
- BARTHES, ROLAND** (1964a) (trans.) *Elements of Semiology*. London: Cape, 1967.
- BARTHES, ROLAND** (1964b) (trans.) 'Literature and Significa-

- tion'. In *Critical Essays*. Evanston: Northwestern U.P. 1972, 261-7.
- BARTHES, ROLAND** (1966) (trans.) 'Introduction to the Structural Analysis of Narration'. In *Image, Music, Text*. London: Fontana, 1977, 79-124.
- BATESON, GREGORY** (1972) 'A Theory of Play and Fantasy' In *Steps to an Ecology of Mind*. London: Intertext, 177-93.
- BENJAMIN, WALTER** (1963) (trans.) *Understanding Brecht*. New York: N.L.B., 1973.
- BENNETT, TONY** (1979) *Formalism and Marxism*. London: Methuen.
- BENVENISTE, ÉMILE** (1966) (trans.) *Problems of General Linguistics*. Miami: University of Miami Press., 1970.
- BENTLEY, ERIC** (ed.) (1968) *The Theory of the Modern Stage*. Harmondsworth: Penguin.
- BERNARD, MICHEL** (1976) *L'Expressivité du corps*. Paris: De-large.
- BETTETINI, GIANFRANCO, and DE MARINIS, MARCO** (1977) *Teatro e comunicazione*. Florence: Guraldi.
- Biblioteca teatrale* (1978) 20: *Dramma/spettacolo: Studi sulla semiologia del teatro*.
- BIRDWHISTELL, RAY L.** (1971) *Kinesics and Context: Essays on Body-Motion Communication*. Harmondsworth: Penguin.
- BOGATYREV, PETR** (1938a) (trans.) 'Les Signes du théâtre'. *Poétique*. 8 (1971), 517-30.
- BOGATYREV, PETR** (1938b) (trans.) 'Semiotics in the Folk Theatre'. In Matejka and Titunik (1976), 33-49.
- BOGATYREV, PETR** (1940) (trans.) 'Forms and Functions of Folk Theatre'. In Matejka and Titunik (1976), 51-6.
- BOGATYREV, PETR**, (1973) (trans.) 'Semiotica del teatro popolare'. In Jurij Lotman and Boris Uspenskij (eds), *Ricerche semiotiche*. Turin: Einaudi.
- BONOMI, ANDREA** (1979) *Universi di discorso*. Milan: Feltrinelli.
- BOUISSAC, PAUL** (1968) 'Volumes sonores et volumes gestuels dans un numéro d'acrobatie'. In *Langages* (1968), 128-31.
- BOUISSAC, PAUL** (1973) *La Mesure des gestes: Prolégomènes à*

- la sémiotique gestuelle*. The Hague: Mouton.
- BOUISSAC, PAUL** (1976a) *Circus and Culture: A Semiotic Approach*. Bloomington: Indiana U.P.
- BOUISSAC, PAUL** (1976b) 'Circus Performances as Texts: A Matter of Poetic Competence'. *Poetics*. 5, 101-18.
- BRADLEY, RAYMOND**, and **SWARTZ, NORMAN** (1979) *Possible Worlds: An Introduction to Logic and its Philosophy*. Oxford: Blackwell.
- BRAINERD, B.**, and **NEUFELDT, V.** (1974) 'On Marcus Methods for the Analysis of the Strategy of a Play'. *Poetics*, 10, 31-74.
- BRECHT, BERTOLT** (1964) *Brecht on Theatre*. Ed. John Willett. London: Eyre Methuen.
- BROOK, PETER** (1968) *The Empty Space*. Harmondsworth: Penguin.
- BRUŠÁK, KAREL** (1938) (trans.) 'Signs in the Chinese Theater'. In Matejka and Titunik (1976), 59-73.
- BURKE, KENNETH** (1945) *A Grammar of Motives*. Berkeley: University of California Press.
- BURNS, ELIZABETH** (1972) *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*. London: Longman.
- BURNS, ELIZABETH**, and **BURNS, TOM** (eds) (1973) *Sociology of Literature and Drama*. Harmondsworth: Penguin.
- CAINE, CINDY S.A.M.** (1970) 'Structure in the One-Act Play'. *Modern Drama*, 12, 390-8.
- CALDERWOOD, JAMES L.** (1969) *Shakespearean Metadrama*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CAMERON, KENNETH M.**, and **HOFFMAN, THEODORE J.C.** (1974) *A Guide to Theatre Study*. 2nd ed. New York: Macmillan.
- CAMPEANU, PAVEL** (1975) 'Un Rôle secondaire: le spectateur'. In Helbo (1975d), 96-111.
- CARNAP, RUDOLF** (1947) *Meaning and Necessity*. Chicago: Chicago U.P.
- CHERRY, COLIN** (1961) *On Human Communication*. New York: Wiley.
- CHISHOLM, RODERICK M.** (1967) 'Identity through Possible Worlds: Some Questions'. *Noûs*, 1, 1, 1-8.

- COLE, PETER, and MORGAN, JERRY L.** (eds.) (1975) *Syntax and Semantics. 3: Speech Acts*. New York: Academic Press.
- CORTI, MARIA** (1976) (trans.) *An Introduction to Literary Semiotics*. Bloomington; Indiana U.P., 1978.
- CORVIN, MICHEL** (1971) 'A propos des spectacles de R. Wilson: Essai de lecture sémiologique'. *Cahiers Renaud-Barrault*, 77, 90-111.
- CORVIN, MICHEL** (1973) 'Approche sémiologique d'un texte dramatique: *La parodie* de A. Adomov'. *Littérature*, 9, 86-100.
- COULTHARD, MALCOLM** (1977) *An Introduction to Discourse Analysis*. London: Longman.
- CULLER, JONATHAN** (1975) *Structuralist Poetics*. London: Routledge.
- DANTO, ARTHUR C.** (1973) *Analytical Philosophy of Action*. Cambridge: CUP.
- DAVIDSON, DONALD, and HARMAN, GILBERT** (eds) (1972) *Semantics of Natural Language*. Dordrecht: Reidel.
- DAVITZ, J.L.** (1964) *The Communication of Emotional Meaning*. New York: New York U.P.
- DAVY, KATE** (1976) 'Introduction'. In Foreman (1976), ixxvi.
- DEÁK, FRANTIŠEK** (1976) 'Structuralism in Theatre: The Prague School Contribution'. *The Drama Review*, 20, 83-94. *Degrés* (1978) 13: *Théâtre et sémiologie*.
- DEMAN, PAUL** (1973) 'Semiology and Rhetoric'. *Diacritics*, Fall, 27-33.
- DE MARINIS, MARCO** (1975) 'Problemi e aspetti di un approccio semiotics al teatro'. *Lingua e stile*, X, 2, 343-57.
- DE MARINIS, MARCO** (1978) 'Lo spettacolo come testo (1)'. In *Versus* (1978a), 66-104.
- DE MARINIS, MARCO** (1979) 'Lo spettacolo come testo (11)'. In *Versus* (1979), 3-31.
- DINU, MIHAI** (1968) 'Structures linguistiques probabilistes issues de l'étude du théâtre'. *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, 5, 29-46.
- DINU, MIHAI** (1972) 'L'Interdépendence syntagmatique des scènes dans une pièce de théâtre'. *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, 9, 55-69.



- DINU, MIHAI** (1974) 'La Stratégie des personnages dramatiques à la lumière du calcul propositionnel bivalent'. *Poetics*, X, 147-59.
- DOAT, J.** (1941) *L'Expression corporelle du comédien*. Paris: Librairie théâtrale.
- DODD, WILLIAM** (1979a) *Misura per misura: La trasparenza della commedia*. Milan: Il Formichiere.
- DODD, WILLIAM** (1979b) 'Metalanguage and character in Drama'. *Lingua e stile*, XIV, 1, 135-50.
- DRESSLER, WOLFGANG U.** (ed.) (1977) *Trends in Textlinguistics*. Berlin: de Gruyter.
- DUCROT, OSWALD, and TODOROV, TZVETAN** (1972) *Dictionnaire encyclopédique*. Paris: Seuil.
- DURAND, RÉGIS** (1975) 'Problèmes de l'analyse structurale et sémiotique de la forme théâtrale'. In Helbo (1975d), 112-21.
- DUVIGNAUD, JEAN** (1963) *Sociologie du théâtre: Essai sur les ombres collectives*. Paris: P.U.F.
- DUVIGNAUD, JEAN** (1965) *L'Acteur: Esquisse d'une sociologie du comédien*. Paris: P.U.F.
- ECO, UMBERTO** (1976) *A theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana U.P. (London: Macmillan, 1977).
- ECO, UMBERTO** (1977) 'Semiotics of Theatrical Performance'. *The Drama Review*, 21, 107-17.
- ECO, UMBERTO** (1978) 'Possible Worlds and Text Pragmatics: Un drame bien parisien'. In *Versus* (1978a), 5-72.
- ECO, UMBERTO** (1979) *Lector in Fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milan: Bompiani.
- EFRON, DAVID** (1941) *Gesture, Race and Culture*. The Hague: Mouton, 1972.
- ELAM, KEIR** (1977) 'Language in the Theater'. In *Sub-stance* (1977) 139-62.
- ELAM, KEIR** (1978) 'Appunti sulla deissi, l'anafora e le trasformazioni nel testo e sulla scena'. In *Serpieri et al.* (1978), 97-128.
- Empirical Research in Theater*. The Center for Communication Research, Bowling Green State University.
- ERTEL, EVELYNE** (1977) 'Éléments pour une sémiologie du

- théâtre'. *Travail théâtral*, 28/29, 121-50.
- FABBRI, PAOLO** (1968) 'Considérations sur la proxémique'. In *Langages* (1968), 65-75.
- FOREMAN, RICHARD** (1976) *Plays and Manifestos*. Ed. Kate Davy. New York: New York U.P.
- FRYE, NORTHROP** (1957) *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton U.P.
- GALE, R.M.** (1971) 'The Fictive Use of Language'. *Philosophy*, 46, 324-40.
- GARVIN, PAUL L.** (ed.) (1964) *A Prague School Reader on Esthetics. Literary Structure and Style*. Washington: Georgetown U.P.
- GENOT, GÉRARD** (1968) 'Caractères du lieu théâtral chez Pirandello'. *Revue des études italiennes*, XIV, 8-25.
- GIGLIOLI, PIER PAOLO** (ed.) (1972) *Language and Social Context*. Harmondsworth: Penguin.
- GOFFMAN, ERVING** (1959) *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday.
- GOFFMAN, ERVING** (1961) *Encounters*. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- GOFFMAN, ERVING** (1967) *Interaction Ritual*. New York: Doubleday.
- GOFFMAN, ERVING** (1974) *Frame Analysis*. Harmondsworth: Penguin.
- GOFFMAN, ERVING** (1975) *Replies and Responses*. Urbino: Centro di Semiotica e di Linguistica, Working Papers 46-47.
- GOODLAD, J. S. R.** (1971) *A Sociology of Popular Drama*. London: Heinemann.
- GORDON, DAVID, and LAKOFF, GEORGE** (1971) 'Conversational Postulates'. In Cole And Morgan (1975), 83-106.
- GREGORY, MICHAEL and CARROL, SUSANNE** (1978) *Language and Situation: Language Varieties and their Social Contexts*. London: Routledge.
- GREIMAS, A.J.** (1966) *Sémantique structurale*, Paris: Larousse.
- GREIMAS, A.J.** (1968) 'Conditions d'une sémiotique du monde naturel'. In *Langages* (1968). (Also in Greimas (1970), 49-91).
- GREIMAS, A.J.** (1970) *Du sens*. Paris: Seuil.

- GREIMAS, A.J. and COURTÈS. J.** (1978) *Sémiotique: Dictionnaire raisonné et comparé*. Paris: Hachette.
- GRICE, H.P.** (1967) 'Logic and Conversation'. In Cole and Morgan (1975), 41-58.
- GRICE, H.P.** (1968) 'Utterer's Meaning, Sentence-Meaning and Word-Meaning'. In Searle (1971), 54-70.
- GROUPE  $\mu$ .** (1970) *Rhétorique générale*. Paris: Larousse.
- GUARINO, RAIMONDO** (1978) 'Per una definizione del dramma: proposte e problemi dalla narratologia alla tipologia testuale'. In *Biblioteca teatrale* (1978),. 75-113.
- GUIRAUD, PIERRE** (1969) 'Temps narratif et temps dramatique: le récit dramatique'. In *Essais de stylistique*. Paris; Klincksieck, 151-73.
- GUIRAUD, PIERRE** (1971) (trans.) *Semiology*. London: Routledge, 1975.
- GULLI PUGLIATTI, PAOLA** (1976) *I segni latenti: Scrittura come virtualità in King Lear*. Messina and Florence: D'Anna.
- HALL, EDWARD T.** (1959) *The Silent Language*. New York: Doubleday.
- HALL, EDWARD T.** (1966) *The Hidden Dimension*. New York: Doubleday.
- HAMON, PHILIPPE** (1972) 'Pour un statut sémiologique du personnage'. In *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977. 115-80.
- HANDKE, PETER** (1970) 'Nauseated by Language (Interview with Arthur Joseph)' *The Drama Review*, 15, 56-61.
- HAVRÁNEK, BOHUSLAV** (1942) (trans.) 'The Functional Differentiation of the Standard Language'. In Garvin (1964), 3-16.
- HAWKES, TERENCE** (1977a) *Structuralism and Semiotics*. London: Methuen.
- HAWKES, TERENCE** (1977b) 'That Shakespeherian Rag'. *Essays and Studies*, 22-38.
- HEATH, STEPHEN, MACCABE, COLIN, and PRENDERGAST, CHRISTOPHER** (eds) (1971) *Signs of the Times: Introductory Readings in Textual Semiotics*. Cambridge: Granta.
- HELBO, ANDRÉ** (1974) 'Prolégomènes à la sémiologie théâtrale: une lecture de *Port Royal*'. *Semiotica*, 11, 359-73.



- HELBO, ANDRÉ** (1975a) 'Le code théâtral'. In Helbo (1975d), 12-27.
- HELBO, ANDRÉ** (1975b) 'La représentation dans le récit', In Helbo (1975d), 28-32.
- HELBO, ANDRÉ** (1975c) 'Pour un proprium de la représentation théâtrale', In Helbo (1975d), 62-72.
- HELBO, ANDRÉ** (ed.) (1975d) *Sémiologie de la représentation*. Brussels: Complexe.
- HIND, R.A.** (ed.) (1972) *Non-Verbal Communication*. Cambridge: CUP.
- HINTIKKA, JAAKKO** (1967) 'Individuals, Possible Worlds and Epistemic Logic'. *Noûs*, I, I, 33-62.
- HJELMSLEV, LOUIS** (1943) (trans.) *Prolegomena to a Theory of Language*. Madison: University of Wisconsin Press.
- HONZL, JINDŘICH** (1940) (trans.) 'Dynamics of the Sign in the Theater'. In Matejka and Titunik (1976), 74-93.
- HONZL, JINDŘICH** (1943) (trans.) 'The Hierarchy of Dramatic Devices'. In Matejka and Titunik (1976), 118-27.
- HORNBY, RICHARD** (1977) *Script into Performance: A Structuralist View of Play Production*. Austin: University of Texas Press.
- HUGHES, G.E., and CRESSWELL, M.J.** (1968) *An Introduction to Modal Logic*. London: Methuen.
- IKEGAMI, YOSHIHIKO** (1971) 'A Stratificational Analysis of The Hand Gestures in Indian Classical Dancing', *Semiotica*, IV, 365-91.
- INGARDEN, ROMAN** (1958) (trans.) 'The Functions of Language in the Theatre'. Appendix, *The Literary Work of Art*. Evanston; Northwestern U.P., 377-96.
- JAFFRE, JEAN** (1974) 'Théâtre et idéologie, note sur la dramaturgie de Molière', *Littérature*, 13, 58-74.
- JAKOBSON, ROMAN** (1960) 'Linguistics and Poetics'. In Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 355-77.
- JAKOBSON, ROMAN** (1971a) *Selected Writings*. II: *Word and Language*. The Hague: Mouton.
- JAKOBSON, ROMAN** (1971b) *Coup de l'œil sur le développement de la sémiotique*. Bloomington: Research Center for Lan-

- guage and Semiotic Studies, Indiana University.
- JAKOBSON, ROMAN**, and **HALLE, MORRIS** (1956) *Fundamentals of Language*. The Hague: Mouton.
- JANSEN, STEEN** (1967) 'Sur les personnages dans *Andromaque*'. *Orbis Litterarum*, 22, 77-87.
- JANSEN, STEEN** (1968a) 'Esquisse d'une théorie de la forme dramatique'. *Langages*, 12, 71-93.
- JANSEN, STEEN** (1968b) 'L'Unité d'action dans *Andromaque* et dans *Lorenzaccio*'. *Revue Romane*, III, 1, 16-29.
- JANSEN, STEEN** (1973) 'Qu'est-ce qu'une situation dramatique?' *Orbis Litterarum*, XXVII, 4, 235-92.
- JANSEN, STEEN** (1977) *Appunti per l'analisi dello spettacolo*. Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Working Paper 68.
- JANSEN, STEEN** (1978) 'Problemi dell'analisi di testi drammatici'. In *Biblioteca teatrale* (1968), 14-43.
- JAUSS, HANS ROBERT** (1970) *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt: Suhrkamp.
- JEFFERSON, GAIL** (1972) 'Side Sequences'. In David N. Sudnow (ed.), *Studies in Social Interaction*. New York: Free Press, 294-338.
- JEFFREY, RICHARD C.** (1965) *The Logic of Decision*. New York: McGraw.
- JOSEPH, B.L.** (1951) *Elizabethan Acting*. London: OUP.
- KAISERGRUBER, D., KRAISERGRUBER, D., and LEMPert, J.** (1972) *Phèdre de Racine: pour une sémiotique de la représentation classique*, Paris: Larousse.
- KATZ, JERROLD J.** (1972) *Semantic Theory*. New York: Harper and Row.
- KEMPSON, RUTH M.** (1977) *Semantic Theory*. Cambridge: CUP.
- KERNODLE, GEORGE R.** (1944) *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press.
- KEY, M.R.** (1975) *Paralanguage and Kinesics*. Metuchen, NJ: Scarecrow.
- KIRBY, MICHAEL** (1973) 'Ontological-Hysterical Theatre' *The Drama Review*, 17, 5-32.

- KIRBY, MICHAEL** (1976) 'Structural Analysis / Structural Theory'. *The Drama Review*, 20, 51-68.
- KITTANG, A.** (1975) 'Action et langage dans Lorenzaccio', *Revue Romane*, X,I, 33-49.
- KOCH, WALTER** (1969) 'Le Texte normal, le théâtre et le film'. *Linguistics*, 48, 40-67.
- KOTT, JAN** (1969) 'The Icon and the Absurd'. *The Drama Review*, 14, 17-24.
- KOWZAN, TADEUSZ** (1968) (trans.) 'The Sign in the Theatre' *Diogenes*, 61, 52-80.
- KOWZAN, TADEUSZ** (1975) *Littérature et spectacle*. The Hague: Mouton.
- KOWZAN, TADEUSZ** (ed.) (1976) *Analyse sémiologique du spectacle théâtral*. Lyon: Centre d'Études et de Recherches Théâtrales, Université de Lyon II.
- KRIPKE, SAUL** (1971) 'Semantical Considerations in Modal Logic'. In Leonard Linsky (ed.), *Reference and Modality*. London: OUP, 53-72.
- KRIPKE, SAUL** (1972) 'Naming and Necessity'. In Davidson and Harman (1972), 253-355.
- KRISTEVA, JULIA** (1968a) *Sémiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- KRISTEVA, JULIA** (1968b) 'Le geste, pratique ou communication?' In *Langages* (1968), 64-84. Reprinted in Kristeva (1968a).
- KRISTEVA, JULIA** (1970) *Le Texte du roman: approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. The Hague: Mouton.
- KRISTEVA, JULIA** (1977) 'Modern Theater Does Not Take (A) Place'. In *Sub-stance* (1977), 131-4.
- LA BARRE, WESTON** (1964) 'Paralinguistics, Kinesics and Cultural Anthropology'. In Sebeok et. al. (1964), 191-220.
- LABOV, WILLIAM, and FANSHEL, DAVID** (1977) *Therapeutic Discourse: Psychotherapy as Conversation*. New York: Academic Press.
- LAKOFF, ROBIN** (1973) 'The Logic of Politeness: or, Minding Your P's and Q's'. *Papers from the Ninth Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*, 292-305.

- Langages* (1968) 10: *Pratiques et langages gestuels*.
- Langages* (1969) 13: *L'Analyse du discours*.
- LANGER, SUSANNE K.** (1953) *Feeling and Form*. New York: Scribner's.
- LARTHOMAS, PIERRE** (1972) *Le Langage dramatique*. Paris: Colin.
- LAVER, J., and HUTCHESON, S.** (eds.) (1972) *Face to Face Communication*. Harmondsworth: Penguin.
- LEECH, GEOFFREY** (1974) *Semantics*. Harmondsworth: Penguin.
- LEVIN, SAMUEL R.** (1976) 'Concerning What Kind of Speech Act a Poem is'. In Van Dijk (1976b), 141-60.
- LEVITT, P.M.** (1971) *A Structural Approach to the Analysis of Drama*. The Hague: Mouton.
- LEWIS, DAVID K.** (1973) *Counterfactuals*. Oxford: Blackwell.
- LODGE, DAVID** (1977) *The Modes of Modern Writing*. London: Edward Arnold.
- LOTMAN, YURI M.** (1972) (trans.) *La struttura del testo poetico*. Milan: Mursia. English trans. *Analysis of the Poetic Text*. Ann Arbor: Michigan U.P., 1976).
- LOTMAN, YURI M.** (1973) (trans.) 'La scena et la pittura come dispositivi codificatori del comportamento culturale nella Russia del primo Ottocento'. In Lotman and Uspensky (1973), 277-91.
- LOTMAN, YURI M., and USPENSKY, BORIS A.** (1973) *Tipologia della cultura*. Milan: Bompiani.
- LYONS, JOHN** (1977) *Semantics*. Cambridge: CUP.
- MCLUHAN, H. MARSHALL, and CARPENTER, EDMUND** (eds.) (1960) *Explorations in Communication*. Boston: Beacon Press.
- MAGLI, PATRIZIA** (1979) 'The System of the Passions in Eighteenth Century Dramatic Mime', In *Versus* (1979), 32-47.
- MAHL, GEORGE, and SCHULZE GENE** (1964) 'Psychological Research in the Extralinguistic Area'. In Sebeok *et al.* (1964), 51-124
- MALINOWSKI, BRONISLAW** (1930) 'The Problem of Meaning in Primitive Languages'. Supplement to C.K. Ogden and I.A. Richards, *The Meaning of Meaning*. 2nd ed London:



- Routledge, 296-336.
- MARCUS, SOLOMON** (1975) 'Stratégie des personnages dramatiques'. In Helbo (1975d), 73-95.
- MAROTTI, FERRUCCIO** (1974) 'Per un'analisi dei teatri orientali: la codificabilità del «gestuale». In *Letteratura e critica: studi in onore di Natalino Sapegno*. Rome: Bulzoni.
- MATEJKA, LADISLAW, and TITUNIK, IRWIN R.** (eds.) (1976) *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- METZ, CHRISTIAN** (1971) (trans.) *Language and Cinema*. The Hague: Mouton, 1974.
- MILLER, JONATHAN** (1972) 'Plays and Players'. In Hinde (1972), 359-72.
- MINONNE, AURELIO** (1979) 'Il codice cinesico nel 'Prontuario delle pose sceniche di Alamanno Morelli'. In *Versus* (1979), 48-79.
- MOLES, ABRAHAM** (1958) (trans.) *Information Theory and Esthetic Perception*. Urbana: University of Illinois Press. 1966.
- MOUNIN, GEORGES** (1969) *Introduction à la sémiologie*. Paris: Les Editions de Minuit.
- MUKAŘOVSKÝ, JAN** (1931) (trans.) 'Tentativo di analisi del fenomeno dell' attore'. In Mukařovský (1966), 342-9.
- MUKAŘOVSKÝ, JAN** (1932) (trans.) 'Standard Language and Poetic Language'. In Garvin (1964), 17-30.
- MUKAŘOVSKÝ, JAN** (1934) (trans.) 'L'arte come fatto semiologico'. In Mukařovský (1966), 141-8. (English trans. in Matejka and Titunik (1976).
- MUKAŘOVSKÝ, JAN** (1966) (trans.) *Il significato dell' estetica*. Turin: Einaudi. 1973.
- NOJGAARD, MORTEN** (1978) 'Tempo drammatico e tempo narrativo: saggio sui livelli temporali ne *La Dernière Bande* di Beckett'. In *Biblioteca teatrale* (1978), 64-74.
- ODMARK, JOHN** (1980) *The Aesthetics of Reception*. London: Methuen.
- OHMANN, RICHARD** (1971) 'Speech, Action and Style'. In Seymour Chatman (ed.), *Literary Style*. London: OUP, 241-54.

- OHMANN, RICHARD** (1973) 'Literature as Act'. In Seymour Chatman (ed.), *Approaches to Poetics*. New York: Columbia U.P., 81-107.
- OSMOND, HUMPHRY** (1957) 'Function as the Basis of Psychiatric Ward Design'. *Mental Hospitals* (Architectural Supplement), 23-9.
- PAGNINI, MARCELLO** (1970) 'Per una semiologia del teatro classico'. *Strumenti critici*, 12, 122-40.
- PAGNINI, MARCELLO** (1976) *Shakespeare e il paradigma della specularità*. Pisa: Pacini.
- PAGNINI, MARCELLO** (1978) 'Riflessioni sulla enunciazione letteraria e in particolare sulla comunicazione a teatro'. In Serpieri *et al.* (1978). 171-81.
- PAVEL, THOMAS G.** (1975) 'Possible Worlds in Literary Semantics'. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 34, 2, 165-176.
- PAVIS, PATRICE** (1976) *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Quebec: Les Presses de l'Université du Québec.
- PAVIS, PATRICE** (1978) 'Remarques sur le discours théâtral' In *Degrés* (1978).
- PAVIS, PATRICE** (1980a) 'Problems of a Semiotics of Gesture', in *Poetics Today* (1980).
- PAVIS, PATRICE** (1980b) 'Vers une esthétique de la réception théâtrale'. In V. Bourgy and R. Durand (eds.) *La Relation Théâtrale*. Lille: Presses de L'Université de Lille.
- PAVIS, PATRICE** (to appear) *Dizionario del teatro*. Milan: Il Formichiere.
- PEIRCE, CHARLES S.** (1931-58) *Collected Papers*. Cambridge, Mass.: Harvard U.P.
- PETÖFI, JANOS S.** (1975) *Vers une théorie partielle du texte*. Hamburg: Buske.
- PETÖFI, JANOS S. and RIESER, HANNES** (eds) (1973) *Studies in Text Grammars*. Dordrecht: Reidel.
- PILBROW, RICHARD** (1970) *Stage Lighting*. London: Studio Vista.
- PLANTINGA, ALVIN** (1974) *The Nature of Necessity*. London: OUP.
- POLIERI, JACQUES** (1971) *Scénographie, sémiographie*. Paris: Denoel-Gonthier.

- Poetics Today* (1980) Issue dedicated to theatre, drama and performance.
- PRATT, MARY LOUISE** (1977) *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana U.P.
- PRIETO, LUIS** (1966) *Messages et signaux*. Paris: P.U.F.
- RASTIER, FRANÇOIS** (1971) 'Les Niveaux d'ambiguïté des structures narratives'. *Semiotica*, III, 4, 289-342.
- RESCHER, NICHOLAS** (ed.) (1966) *The Logic of Decision and Action*. Pittsburgh: Pittsburgh U.P.
- RESCHER, NICHOLAS** (1975) *A Theory of Possibility*. Pittsburgh: Pittsburgh U.P.
- REVZINA, O. G., and REVZIN, I. I.** (1971) 'Expérimentation sémiotique chez E. Ionesco (*La Cantatrice chauve* et *La Leçon*)'. *Semiotica*, IV, 3, 240-62.
- REVZINA, O.G., and REVZIN, I.I.** (1973) 'On Marcus' Descriptive Model of Theatre'. *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, X, I, 27-31.
- REVZINA, O.G., and REVZIN I.I.** (1975) 'A Semiotic Experiment on Stage: The Violation of the Postulate of Normal Communication as a Dramatic Device'. *Semiotica*, XIV, 3, 245-68.
- RUFFINI, FRANCO** (1974a) 'Semiotica del teatro: ricognizione degli studi'. *Biblioteca teatrale*, 9, 34-81.
- RUFFINI, FRANCO** (1974b) 'Semiotica del teatro: la stabilizzazione del senso. Un approccio informazionale'. *Biblioteca teatrale*, 10/11, 205-39.
- RUFFINI, FRANCO** (1978) *Semiotica del testo: l'esempio teatro*. Rome: Bulzoni.
- RUNCAN, ANCA** (1977) 'Propositions pour un approche logique du dialogue'. In *Versus* (1977), 13-26.
- RUTELLI, ROMANA** (1978) 'Due frammenti di *Romeo and Juliet* la manifestazione metalinguistica e paralinguistica della deissi' In Serpieri *et al.* (1978), 92-6.
- RUTELLI, ROMANA** (1979) *Romeo e Giulietta: L'effabile*. Milan. Il Formichiere.
- SACKS, HARVEY, SCHEGLOFF, EMANUELA., and JEFFERSON, GAIL** (1974) 'A Simplest Systematics for the Orga-



- nization of Turn-Taking in Conversation'. *Language*, 50, 696-735.
- SACKSTEDER, WILLIAM** (1975) 'Elements of the Dramatic Model'. *Diogenes*, 52, 26-54.
- SADOCK, JERROLD M.** (1974) *Toward a Linguistic Theory of Speech Acts*. New York: Academic Press.
- SAUSSURE, FERDINAND DE** (1915) (trans.) *Course in General Linguistics*. London: Fontana. 1974.
- SCHAEFFER, PIERRE** (1975) 'Représentation et communication'. In Helbo (1975d), 167-93.
- SCHECHNER, RICHARD** (1969) *Public Domain*. New York: Bobbs-Merrill.
- SCHECHNER, RICHARD** (1973) 'Drama, Script, Theatre and Performance', *The Drama Review*, 17, 5-36.
- SCHECHNER, RICHARD**, and **MINTZ, CYNTHIA** (1973) 'Kinetics and Performance'. *The Drama Review*, 17, 102-8.
- SCHEFER, JEAN-LOUIS** (1969) *Scénographie d'un tableau*. Paris: Seuil.
- SCHEFLEN, ALBERT E.** (1973) *Body Language and the Social Order: Communication as Behavioural Control*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- SCHEGLOFF, EMANUELA**, and **SACKS, HARVEY** (1973) 'Opening up Closing'. *Semiotica*, VIII, 4, 289-327.
- SCHMID, HERTA** (1973) *Strukturalistische Dramentheorie*. Kronberg: Scriptor.
- SCHMIDT, SIEGFRIED J.** (1976) 'Towards a Pragmatic Interpretation of «Fictionality»'. In Van Dijk (1976b), 161-78.
- SCOTTO DI CARLO, NICOLE** (1973) 'Analyse semiologique des gestes et mimiques des chanteurs d'Opéra'. *Semiotica*, IX, 4, 289-317.
- SEARLE, JOHN R.** (1969) *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: CUP.
- SEARLE, JOHN R.** (ed.) (1971) *The Philosophy of Language*. London: OUP.
- SEARLE, JOHN R.** (1975a) 'Indirect Speech Acts'. In Cole and Morgan (1975). 59-82.
- SEARLE, JOHN R.** (1975b) 'A Taxonomy of Illocutionary Acts'. In K. Gunderson (ed.), *Language Mind and Knowledge*

- Minneapolis: University of Minnesota Press, 344-69.
- SEARLE, JOHN R.** (1975c) 'The Logic of Fictional Discourse' In *New Literary History*, 6, 319-32.
- SEBEOK, THOMAS A.** (to appear) *Semiotics*. Harmondsworth: Penguin.
- SEBEOK, THOMAS A., HAYES, ALFRED S., and BATESON, MARY C.** (eds) (1964) *Approaches to Semiotics*. The Hague: Mouton.
- SEGERS, RIEN T.** (1978) *THE Evaluation of Literary Texts*. Lisse: The Peter de Riddler Press.
- SEGRE, CESARE** (1969) (trans.) *Semiotics and Literary Criticism*. The Hague: Mouton, 1973.
- SEGRE, CESARE** (1974) 'La funzione del linguaggio ne *L'Acte sans paroles* di S. Beckett'. in *Le structure e il tempo* Turin: Einaudi, 253-74.
- Semiotica* (1978) 24: *Face-to-Face Interaction*.
- SERPIERI, ALESSANDRO** (1978a) *Otello: l'Eros negato. Psicoanalisi di una proiezione distruttiva*. Milan: Il Formichiere.
- SERPIERI, ALESSANDRO** (1978b) 'I potesi teorica di segmentazione del testo teatrale'. In *Serpieri et al.* (1978). 11-54.
- SERPIERI, ALESSANDRO** (1979) 'Retorica e modelli culturali nel dramma'. In *Il Modello della cultura e i codici*. Genoa: GJES, 146-63.
- SERPIERI, ALESSANDRO, et al.** (1978) *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*. Milan: Il Formichiere.
- SERPIERE, ALESSANDRO et al.** (1980) 'Towards a Semiotic Segmentation of the Dramatic Text'. In *Poetics Today* (1980).
- SHUKMAN, ANN** (1977) *Literature and Semiotics: A Study of the Writings of YU. M. Lotman*. Amsterdam: North-Holland.
- SHUKMAN, ANN** (1980) *The New Soviet Semiotics*. London: Methuen.
- SIMONSON, LEE** (1932) 'The Ideas of Adolphe Appia'. In *Bentley* (1968), 27-50.
- SINCLAIR, J. MCH, and COULTHARD, R.M.** (1973) *Towards an Analysis of Discourse Analysis: The English Used by Teachers and Pupils*. London, OUP.
- SLAWINSKA, IRENA** (1959) 'Les Problèmes de la structure du

- drame'. In *Stil- und Formprobleme in der Literatur*, Heidelberg, 108-13.
- SLAWINSKA, IRENA (1978) 'La semiologia del teatro in statu nascendi: Praga 1931-1941'. In *Biblioteca teatrale* (1978), 114-35.
- SOURIAU, ÉTIENNE (1950) *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*. Paris: Flammarion.
- SRALNAKER, ROBIN (1976) 'Possible Worlds'. *Noûs*, 10, 65-76.
- STERN, DANIEL N.. (1973) 'On Kinesic Analysis'. *The Drama Review*, 17, 114-31.
- STYAN, J.L. (1971) *Shakespeare's Stagecraft*. Cambridge: CUP.
- Sub-stance (1977) 18/19: *Theater in France: Ten Years of Research*
- SZONDI, PETER (1956) *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- THOMAS, JOHANNES (1973) 'Quelques aspects de l'analyse du drame', *Orbis Litterarum*. XXVIII, 319-31.
- TODOROV, TZVETAN (1968) 'Introduction'. *Communications*, II: Le Vraisemblable, 1-4.
- TRAGER, GEORGE L. (1958) 'Paralanguage: A First Approximation'. In Dell Hymes (ed.), *Language in Culture and Society*. New York: Harper and Row, 274-88.
- UBERSFELD, ANNE (1968) 'Structures du théâtre de A. Dumas père', *Linguistique et littérature* (special number: *La Nouvelle Critique*), 146-56.
- UBERSFELD, ANNE (1977) *Lire le théâtre*. Paris: Éditions Sociales
- URMSON, JAMES O. (1972) 'Dramatic Representation'. *Philosophical Quarterly*, 22, 333-43.
- VAINA, LUCIA (1977) 'Les Mondes possibles du texte'. In *Versus* (1977), 3-12.
- VALESIO, PAOLO (1977) '«That Glib and Oylie Art». Cordelia and the Rhetoric of Anti-rhetoric'. *Versus*, 16, 91-117.
- VAN DIJK, TEUN A. (1972) *Some Aspects of Text Grammars*. The Hague: Mouton.
- VAN DIJK, TEUN A. (1975) 'Action, Action Description and Narrative', *New Literary History*, 6, 273-94.
- VAN DIJK, TEUN A. (1976a) 'Pragmatics and Poetics', In Van Dijk (1976b), 23-58.

- VAN DIJK TEUN A.** (ed.) (1976b) *Pragmatics of Language and Literature*. Amsterdam: North-Holland.
- VAN DIJK, TEUN A.** (1977) *Text and Context: Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*. London: Longmans.
- VELTRUSKÝ, JIŘI** (1940) (trans.) 'Man and Object in the Theater'. In Garvin (1964), 83-91.
- VELTRUSKÝ, JIŘI** (1941) 'Dramatic Text as a Component of Theater'. In Matejka and Titunik (1976), 94-117.
- VELTRUSKÝ, JIŘI** (1942) 'Construction of semantic Components'. In Matejka and Titunik (1976), 134-44.
- Versus* (1977) 17: *Théorie des mondes possibles et sémiotique textuelle*.
- Versus* (1978a) 19/20: *Semiotica testuale: mondi possibili e narratività*.
- Versus* (1978b) 21: *Teatro e semiotica*.
- Versus* (1979) 22: *Teatro e comunicazione gestuale*.
- VON WRIGHT, GEORG HENRIK** (1968) *An Essay in Deontic Logic and the General Theory of Action*. Amsterdam: North Holland.
- WATSON, O. MICHAEL** (1970) *Proxemic Behaviour: A Cross-Cultural Study*. The Hague: Mouton.
- WOODS. JOHN** (1974) *The Logic of Fiction: A Philosophical Sounding of Deviant Logic*. The Hague: Mouton.
- YNGVE, VICTOR H.** (1971) 'On Getting a Word in Edgewise'. *Papers from the Sixth Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*. 567-78.

## المحتويات

- 1 - مباحث: تمهيدية: السيمياء والشاعرية ..... 5
- المشروع السيميائي (ص. 5)، لماذا توجد أكثر من سيميائية؟ (ص. 7)، المادة (ص. 8).
- 2 - الأسس: العلامات في المسرح
- بنوية «براغ» والعلامة المسرحية ..... 11
- مدرسة «براغ» (ص. 11)، العلامة (ص. 13)، السميأة (ص. 14)، الدلالة بالتضمن (ص. 18)، قابلية تحول العلامة (ص. 22)، التصدير والتراتب الهرمي في العرض (ص. 28).
- تصنيف أنماط العلامة ..... 33
- العلامة الطبيعية والعلامة المصطنعة (ص. 33)، الأيقونة والشاهد والرمز (ص. 35)، الاستعارة والمجاز بالمجاورة ومجاز الجزء من كل (ص. 46)، الإبانة (ص. 49)، ما وراء العلامة (ص. 51).
- 3 - الاتصال المسرحي: الكودات والأنساق ونص العرض
- عناصر الاتصال المسرحي ..... 53
- الدلالة والاتصال (ص. 53)، هل يسمح المسرح بالاتصال (ص. 54)، نحو نموذج بسيط للاتصال المسرحي (ص. 57)، الاعلام في المسرح (ص. 63)، الرسالة والخطاب والنص (ص. 69)، تقطيع النص (ص. 73).
- الأنساق والكودات المسرحية ..... 77
- الكودة والنسق (ص. 77)، نسق الأنساق (ص. 79)، أنماط الكودة والكودة الفرعية (ص. 81)، معاني الفضاء: العلاقات البونية (ص. 88)، إتصال حركة الجسد: العوامل الكينزية (ص. 108)، المقومات شبه اللسانية (ص. 124)، الأنساق الأخرى والتكويد عبر-الأنساق وكودات الممثل (ص. 130).



#### الكفاءة المسرحية : الإطار والاتفاق ودور الحضور . . . . . 136

الإطار المسرحي : اتفاقات التعامل والتفاعل (ص. 136)،  
العلاقات البيئانية وفك الكودات (ص. 144)، إشارات المشاهدين  
(ص. 149).

#### 4 - المنطق الدرامي

##### بناء العالم الدرامي . . . . . 151

الإعلام الدرامي (ص. 151)، «العوامل الممكنة» في الدراما  
(ص. 153)، «تحقيق» العالم الدرامي (ص. 169)، عوامل -  
داخل - العالم : عوامل الشخصيات والمشاهدين الفرعية  
(ص. 175).

##### الفعل والزمن الدراميان . . . . . 179

دينامية العالم الدرامي : المستويات الزمنية (ص. 179)، الحكمة  
والخرافة (ص. 183)، الفعل (ص. 185).

##### الفاعلان والشخصية الدرامية والنموذج الدرامي . . . . . 194

«الحساب» الدرامي : النموذج الفعلائي (ص. 194)، مقام  
الشخصية الدرامية (ص. 202)، النموذج الدرامي (ص. 205).

#### 5 - الخطاب الدرامي

##### الاتصال الدرامي . . . . . 209

اللغة في الدراما (ص. 209)، المتكلمون والمستمعون (ص. 210).

##### السياق والتأثير . . . . . 212

أنماط السياق (ص. 212)، التأثير (ص. 213)، الاستراتيجيات  
التأثيرية وتقطيع النص الدرامي (ص. 222).

##### عالم الخطاب والنص - المساعد . . . . . 229

الإعلام والإرجاع (ص. 229)، موضوع الخطاب وعالمه  
(ص. 231)، الإرجاع - المساعد، الأنافورة والنص - المساعد  
(ص. 232)، اللغة الماورائية واللغة - الموضوع (ص. 237).

241	أفعال الكلام
	اللغة كفعل (ص. 241)، أنماط أفعال الكلام في الدراما (ص. 242)، أفعال الكلام على المسرح (ص. 261).
264	المنطوق وغير المنطوق: المقتضيات والصور
	قواعد المحادثة ومقتضياتها (ص. 264)، الصور البلاغية (ص. 273).
275	النصّية
	الخطاب «اليومي» والخطاب الدرامي: بعض الاعتبارات (ص. 275)، التماسك النصّي (ص. 282).
286	نحو دراسة دراماتولوجية
	توحيد معايير الدراسة (ص. 286)، السجل الدراماتولوجي (ص. 286)، الأعمدة (ص. 287).
313	6 - تعقيبات استنتاجية: المسرح والدراما والسيمياء
	نص الدراما / نص العرض (ص. 313)، هل من مشروع وموحد؟ (ص. 315).
317	اقتراحات لقراءات إضافية
	السيمياء وعلم الدلالة: النظرية العامة والمداخل (ص. 317)، سيمياء المسرح: مساهمات «مدرسة براغ» (ص. 319)، سيمياء المسرح: النظريات العامة والمداخل (ص. 320)، نص العرض وتحليله (ص. 321)، الجسد والصوت والأنساق المسرحية (ص. 322)، دور المشاهدين والتلقي (ص. 323)، وجهات النظر الاجتماعية (ص. 324)، الدراما والنص الدرامي (ص. 325)، اللغة في الدراما (ص. 329)، دراسات أفعال الكلام وقواعد المحادثة والخطاب (ص. 329)، الفعل والعوامل الممكنة ومنطق التخيل (ص. 331).
333	ثبت بمراجع وضع المصطلحات العربية
334	المصطلحات
341	بيليوغرافيا





## جدول الخطأ والصواب

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
29	10	التصدر) فالتصدر	التصدير) فالتصدير
30	10	تصدره	تصديره
50		«العرض»	العرض (أو «الفرجة»)
60		ع قنالات	ع قنوات
62	16	الصفحة التالية نقدم	الصفحة 60 قدّمنا
77		تعرف	نعرف
77	6	(ص. 37)	(ص. 57)
86	6	(الخ. )	(الخ. )
89		Kinesics	Kinesics
132	3	عبر نسقين	عبر - نسقين
143	18	يسمح له	يسمح لهم
144	6	«شبه حقيقي»	«الشبه الحقيقي»
146	17	مبادئ فرويدية	مبادئ «فرويد»
152	9	منقطع	متقطع
160	17	«باقل	باقل
164	10	ثورية	تورية
165	14	شبه حقيقي	شبهها الحقيقي
168	6	يمسح	يسمح
169	6	بالفعل	بفعل الإرجاع

الصفحة السطر	الخطأ	الصواب
206	6	الخ. (،
245	11	يُطْلَبُ
267	10	لفرض
276	الأخير	التصويب. وهو كذلك. التصويب.
276	يضاف سطر جديد،	بيكي : وهو كذلك.
290	9	(Acoustic)
291	9	أكثر.
296	الترويسة (9)	قوة صافي القول
298، 300، 302، 310.....	تصحح الكلمة ذاتها أعلاه.	قوة ما في القول
305	الحقل 40	صورة زائفة للملك الميت
305	الحقل 41	للملك الميت
311	الحقل 67 - 69	مفارقة للطبيعة
316	الأخير	جذاباً







# سيمياء المسرح والدراما

لم تعد السيمياء، أو دراسة العلامات المولدة للمعاني، غريبة على المكتبة العربية. فقد صدرت في السنوات الأخيرة دراسات وترجمات تناولت النظرية العامة وبعض تطبيقاتها، ولا سيما المتعلقة منها بالشاعرية والسرد. أما فنون العرض عامة والمسرح من باب التخصيص فقد اقتضت الدراسات الجمالية في معظمها على الإرث التقليدي (من «فن الشعر» لأرسطو إلى «الأورغانون الصغير» لبرشت وغيرهما) السابق لتبلور السيمياء.

ويمكن اعتبار «سيمياء المسرح والدراما» محاولة منهجية جديدة لمراجعة نظريات المسرح والدراما وممارساتها القديمة والحديثة، استناداً إلى العلوم الفرعية المتقدمة التي تشكل دعامة هذا العلم الشامل. فمن اللسانية ودراساتها للكتابة والتلفظ في المحادثة اليومية وفي الحوار الدرامي، إلى نظرية الأفعال ومعيرتها لمنطق تشكل الأدوار الفاعلة في بنية النص الدرامي الأولية، إلى علم الاتصال وتحليله للأنساق والكودات والعلامات والإشارات والقنوات وغيرها العاملة في العرض المسرحي، إلى مراجعة البنيوية الحديثة للغة المسرحية وتأكيدها على أولية العرض الناجز في حركيته وإيماءاته وأصواته وأصواته وفضاءاته؛ يسترجع الكتاب مراحل تطور المسرح في شتى الحضارات قديماً وفي التجارب الطليعية المعاصرة ويضع المنهج الأولي الذي يمكن على أساسه أن تبلور سيمياء خاصة بالعرض كظاهرة قديمة تكتسب ميزات عصر التكنولوجيا من صورة وضوء وصوت.

وفي هذا السياق تأتي الترجمة العربية هذه كمحاولة لإعادة صياغة للمفاهيم المسرحية الشائعة في قالب سيميائي متماسك نسبياً، ولا سيما مفاهيم رواد القرن العشرين أمثال ستانيسلافسكي ومايرهولد وكريغ وبرشت وسواهم من رواد الكتابة المحدثين ورواد العروض المتأخرة أمثال هندكيه وفورمان وكانتور وغيرهم.

ويمكن لهذا الكتاب أن يشكل دليلاً للطالب والباحث والناقد والمخرج وغيرهم من المعنيين بفن العرض والدراما في المسرح والسينما والكتابة الدرامية عامة.

رثيف كرم

